79 kop.

XX SAJANDI HELILOOJATE SILUETTE

L. Entelis

XX SAJANDI HELILOOJATE SILUETTE

L. Entelis

XX SAJANDI HELILOOJATE SILUETTE

Kirjastus «Eesti Raamat»
Tallinn 1976

78
E 71

Originaali tiitel:
Л. Энтелис
Силуэты композиторов 20 века
Издательство «Музыка»
Ленинградское отделение. 1971

Tõlkinud *M. Topman*

Kaane kujundanud *T. Aru*

E $\frac{90101—210}{M\,901\,(16)—76}$ 297—76

© Tõlge eesti keelde, «Eesti Raamat» 1976

MEIE SAJANDI MUUSIKA

Oma eelkäijalt sai XX sajand päranduseks ammendamatu muusikavaramu. Selles oli kõike: ooperid, mille etendustel miljonid kuulajad aplodeerisid Tšaikovskile ja Verdile, Mussorgskile ja Gounod'le, Rimski-Korsakovile ja Bizet'le; Beethoveni sümfonism oma ülevate ideedega ja revolutsioonilise võitluse paatosega; Berliozi ja Liszti tormitsevalt romantilised ja triumfaalsed sümfoonilised lõuendid; instrumentaalne kammermuusika, mis haaras kuulajaid Beethoveni sonaatides, Chopini kütkestavates ballaadides ja pidulikes poloneesides, Schumanni klaveritsüklites, tulvil kirjanduslikke kujundeid ja allteksti; romansilüürika Schubertist Tšaikovski, Brahmsi, Mussorgski, Borodinini. XIX sajandi muusikavaramusse kuulusid Tšaikovski ballettide geniaalsed partituurid; selles ei sädelnud mitte seitse vikerkaarevärvi, vaid ungari, hispaania, norra, tšehhi, neegrite rahvuslike meloodiate, rütmide, instrumendivärvide lõputu mitmekesisus. Kuigi tagasihoidlik, kuid eksootilise vürtsikuse poolest eriline koht oli Oriendi, ärkava Idamaa ebaharilikel kõladel ...

Millise tee oli tormiline XIX sajand läbi käinud! Filosoofias Hegelist Leninini, kirjanduses Goethest Lev Tolstoini, muusikas Beethovenist Skrjabinini ...

See sajand sündis sõjatrompetite karedate hüüete saatel. Hiiglaslikuks sõjaväelaagriks muudetud Euroopa väljadel loitsid lõkked, valgustades oma äreva helgiga Bonaparte'i lippe, mille punane värv tõotas inimkonnale vabadust, sinine võrdsust, valge vendlust. Kuid ei need värvid üksikult ega ka kõiki kolme ühendav lipp pidanud sõna ...

Ees seisid uued lahingud täitumata jäänud lootuste ja lubaduste nimel. Aastad 1825, 1830, 1848, 1863, 1871 on etapid pikal teel, mis viis 1905. aastani ja sealt edasi Oktoobrini. Sündis uus muusika. Igas revolutsiooniplahvatuses ei kõlanud mitte ainult barrikaadilahingute kogupaugud, võitlejate erutatud hüüded, Vabaduse eest surijate oiged. Iga revolutsioonilise energia laine kajastus raevu ja üleskutse, vihkamise ja lootuse lauludes, marssides, sümfooniates ja ooperites.

Ja viimaks jõudis lõpule sajand, mis oli sünnitanud palju suuri muusikuid, kes oma kunstirelvaga võitlesid tõe ja inimlikkuse kõrgete ideaalide eest. Mida vähem jäi lehti 1899. aasta kalendrisse, seda pingelisemaks ja ärevamaks muutus uue sajandi ootus. Mida

ta toob? Milliseks ta kujuneb? Ja mitte ainult ebausklikud, kes armastasid otsida varjatud mõtet igapäevastes asjades ja sündmustes, vaid ka kainelt mõtlevad inimesed vaatasid juurdlevalt ja erutatult algava sajandi poole. Paljud aimasid ette, kuhu suundub XIX sajandi, suurte lootuste ja suurte pettumuste sajandi tormine eluvool.

Ka muusikas polnud XIX sajand pilvitult päikesepaisteline. Novaatorite ja traditsioonide austajate vahel käis alaline võitlus. Iga epohhi ajaloos on palju näiteid teravast kriitikast, peaaegu ostrakismist «muusikalise rahu rikkujate» vastu. Juba Beethoven põhjustas traditsionalistide etteheiteid, Chopini süüdistati «metsikutes harmooniates», Tšaikovskist sai meloodilise muusika hindajate märklaud, sest nende meelest puudus tal täiesti meloodia-anne. Geniaalset novaatorit, realist Mussorgskit süüdistasid küsitavate ooperivooruste apostlid kõigis surmapattudes. 37-aastane Georges Bizet langes kriitikute hoopide all, kes nokkisid surnuks tema «Carmeni». Kõigil on meeles kirglikud vaidlused «Võimsa rühma» liikmete ja akadeemilise koolkonna esindajate vahel. Esteetikalahingute ajalugu talletab palju materjali Brahmsi pooldajate, niinimetatud brahmiinide ja vagneriaanlaste kokkupõrgetest, mis lõhestasid Viini muusikamaailma kaheks vaenulikuks leeriks.

Seda laadi näiteid võiks tuua lõpmatuseni. Sest igal ajastul loovad inimesed mitut moodi: ühed pooldavad traditsioone, teised pühenduvad uute teede otsimisele. Kuid maitsete ja esteetiliste püüdluste sellise jagunemise protsess on tunduvalt keerukam kui ühtede liikumine paremale ja teiste liikumine vasakule. Mitte kõik traditsioonilise kunsti pooldajad pole tagurlased, mitte igasugune uudsuse tagaajamine pole veel novaatorlus. Kõigil aegadel on olnud üllaste traditsioonide veendunud hoidjaid; tihtipeale on leidnud endale koha päikese all valenovaatorid, kõmisevate deklaratsioonide autorid, kes raiskavad oma jõu moe tagaajamiseks. Kunstistiilide vahetumine — tee barokilt klassitsismile, klassitsismilt romantismile, romantismilt kriitilisele realismile — on keerukas tee, mida tingivad sügavad sotsiaalsed murrangud, sotsiaalmajanduslike formatsioonide vahetumine, mitte aga lihtlabane lõiv moele.

Meie sajand on saanud 75-aastaseks. See on vanus, mis eeldab tarkust kaasaegse tegelikkuse mõistmiseks, ettenägelikkust, oskust tagasivaateliselt hinnata seda, mis erutas, vaimustas ja tekitas pahameelt möödunud kolmveerandsajandi jooksul.

Kas oligi meie sajandil nii palju täpselt formuleeritud uuenduslikke suundi, mis suutsid kunstis öelda uue sõna? Kas niidid, mis sidusid uut traditsioonilisega, katkesidki nii kergesti? Kas sündisid kõuehäälsed deklaratsioonid igakord loomingulistest katsetustest ja mitte diletantlikust originaalitsemisest või lihtsalt andevaeste muusikute püüetest tõmmata endale tähelepanu mingi enneolematu vigurdamisega: rusikahoopidega klaveriklahvidele, roostetanud konservikarpide sümfooniaga, tšellokontserdi ja striptiisi ühendamisega ning igasugu muu odava anarhismi ja puht sulitempudega? Lõpuks — milline on sellise «novaatorluse» erikaal nende muusikaliste nähtuste seas, mis kajastavad ajastut, mille esimesed kümme päeva juba vapustasid maailma?

Selles kõiges tuleb selgusele jõuda kõigepealt seetõttu, et meie sajand on eriliselt pinev ja tähendusrikas. See on ka muusikas kajastust leidnud suurimate revolutsiooniliste sündmuste, suurimate sõdade, sotsiaalsete ümberkujunduste sajand.

Juba rohkem kui pool sajandit avaldab kõigile maailma poliitilistele, majanduslikele ja ideoloogilistele protsessidele tohutut mõju Oktoobrirevolutsioon, sotsialismileeri teke ja tugevnemine aga tõestab isegi nõrgausulistele, isegi meie ideoloogilistele vastastele, mis suunas kulgeb ajalooprotsess. Kahe pooluse, progressiivse ja reaktsioonilise vahel eksisteerivad ebakindlad, kõikuvad elemendid. Osa nendest kaldub ühe, osa teise pooluse poole. Intelligentsi, sealhulgas kunstiintelligentsi keskkonnas on need protsessid eriti märgatavad. Paljude meie sajandi heliloojate loomingulise arengu põhjal näeme, kui keerukas võib olla tee kurikuulsast «elevandiluutornist» sisemise vajaduseni reageerida inimkonda erutavatele sündmustele. Selles suhtes on eriti tüüpiline grupi «Kuuik» nime all ajalukku läinud prantsuse heliloojate ühiskondlike vaadete ja järelikult ka loomingu evolutsioon. Näitlik on Richard Straussi pika elutee finaal. See oli helilooja, kelle täieliku kuulekuse saavutamiseks Goebbelsi propagandaministeerium tegi üpris suuri pingutusi. Kõigile ametliku austuse ja tähelepanu märkidele vaatamata pani Strauss vastu kunstniku au ja südametunnistuse kallale kippumisele, elu lõpul aga, kõrges eas, lõi sõja eitamise paatosest läbiimbunud teose. Või suur ungari muusik Béla Bartók, kes pole kunagi kuulunud ühtegi parteisse, kuid kes kogu oma andejõuga objektiivselt toetas kaasaja eesrindlikke ideid.

Meie päevil on käimas käärimisprotsess, uue helikeele, uute heliloominguprintsiipide kristalliseerumine, mitmesuguste esteetiliste platvormide kujunemine ja sõnastamine. Sellest protsessist ei võta osa üksnes heliloojad, interpreedid, kunstiteadlased, vaid ka miljonid inimesed, kelle jaoks muusikateoseid luuakse. Ilma nendeta, ilma nende reageeringuta, nende hinnanguteta on muusika surnud, ta on kui mitte just «asi iseeneses», siis ometigi «asi väheste jaoks», eliidi jaoks, ja juba selletõttu mõistetud alaväärtuslikule kasvuhooneoleskelule. Võrreldes eelnenud epohhidega on meie ajal välja kujunenud uut laadi suhted muusika ja auditooriumi vahel — tänu raadio ja televisiooni edusammudele, samuti mitmesugustele muusika «konserveerimismeetoditele» plaatide ja magnetofonilindi abil. See on andnud miljonitele inimestele võimaluse osa saada muusikast, ükskõik millisesse sajandisse, ükskõik mis suunda ja žanrisse see kuulub.

Sadu nimetusi hõlmavad kodused fonoteegid on saanud samasuguseks igapäevaseks nähtuseks nagu kodused raamatukogud, ja see soodustab tunduvalt muusikakultuuri kasvu. Kuid ei maksa

sulgeda silmi selle ees, et enamik koduseid fonoteeke sisaldab muusikat möödunud sajanditest, meie päevade meelelahutusmuusikat, kõiki džässi liike ja alaliike jms. See on loomulik, sest alati on leidnud poolehoidu traditsiooniline kunst, mis mitte ainult ei sisalda suuri kunstilisi ja tunnetuslikke väärtusi, vaid on ka tunduvalt kergemini mõistetav kui uus kunst. Uus, harjumatu muusika nõuab kuulamisel suuremat pingutust, suuremat närvienergia kulu. Ta tuleb tarvitusele tunduvalt aeglasemalt kui tallatud radadel liikuv muusika.

Seepärast ei ilmnegi auditooriumi huvi meie päevade muusika vastu ühtlaselt kõigis žanrites. Tugevasti teisi liike ennetades tõttab ees kerge muusika: estraad, džäss, *music-hall*'i kunst. Neis žanrites on ajaarvamine ning mõisted «uus» ja «vana» kahanenud mikrodoosideni. Džässilööklaul elab kõige rohkem aasta või kaks. Peaaegu samasugune palavikuline, «šlaagerlik» elutempo saab osaks enamikule laulukestest. (Nagu teada, on nõukogude laulu ajaloos kujunenud erisugune olukord.) Stabiilsem ja pikaajalisem elu on operetil, žanril, mis on peaaegu niisama populaarne kui laul ja estraadimuusika.

Kuid kas peab siis põhiliselt või koguni ainuüksi nende žanritega piirduma kaasaegse maailma tunnetamine muusika kaudu?

Kõnelge tavalise ooperisõbraga, küsige temalt, mida ta teab Richard Straussi või Leoš Janáčeki oopereist? Kumb «Oidipus» haarab teda rohkem, kas Stravinski või Enescu oma? Ärge vestelge kirgliku plaatide ja heliülesvõtete kogujaga ega alalise filharmooniakontsertide külastajaga, vaid lihtsalt tavalise arenenud inimesega: pedagoogi, töölise, agronoomi, arstiga. Rääkige temaga Bartókist, Enescust, Hindemithist, Honeggerist. Võimalik, et talle pole tuttavad mitte ainult nende XX sajandi muusikakorüfeede nimed, vaid ka mõned nende teosed. Kuid kas sel määral, nagu «Muusika keel- ja löökpillidele ning tšelestale», «Rumeenia rapsoodiate», sümfoonia «Serena», «Liturgilise sümfoonia» loojad seda väärivad? Kas teie vestluskaaslastele on teada meie sajandi muusika meistrite esteetiliste vaadete piirjoonedki? Kas nad teavad, milline oli nende muusikute positsioon fašistliku okupatsiooni süngetel päevadel, kahe maailma, kahe ideoloogia võitluses? Neid küsimusi võiks kümnekordistada, kuid järeldus jääb samaks: meie sajandi muusikat tunneme enamasti halvasti.

Vastukaaluks palavikulisele ja palavikku tekitavale möllule, mis valitseb eetris ja kerge ning kergendatud žanri «maapealsetes» tsitadellides, kulgeb elu tõsise muusika pühamutes — ooperiteatrites, sümfoonilise ja kammermuusika saalides, muusikalektooriumides — hoopis rahulikumalt, rütmilisemalt. Siin valitseb midagi vankumatu, ammu väljakujunenud muusikalise heliotsentrilise süsteemi taolist, mille kõik sputnikud, taevakehad, elemendid keerlevad XIX sajandi muusika ümber. Viimane on nagu hegemoon, muusikalise maailmasüsteemi külgetõmbekeskpunkt.

Piisab sellest, kui lehitseda dekaadide programme, heita pilk

müürilehtedele, veendumaks, et kõrvuti nõukogude heliloojate muusikaga on kesksel kohal möödunud sajandiga seotud nimed ja pealkirjad. Ja ainult kohati välgatlevad inkrustatsioonina kaasaegsete välismaa heliloojate nimed. Seda nähtust on kerge seletada, kui meenutada ajalooliselt kujunenud olukorda Lääne kaasaegse muusika ja meie kuulajate auditooriumi vahelistes suhetes.

Neil aastail, mil XX sajandi muusika oli alles verisulis, algas Esimene maailmasõda, mis paljudeks aastateks purustas kultuurisuhted meie maa ja rajataguse maailma vahel. Järgnesid tormilised revolutsiooni- ja kodusõja-aastad, seejärel pikk periood diplomaatilisi vaidlusi, kas Nõukogude Venemaad tunnustada või mitte.

Neil aastail olid sidemed välismaa muusikakultuuri kolletega juhuslikud. Viisteist aastat 20-ndate aastate keskpaiga ja Suure Isamaasõja alguse vahel olid tulvil ülesehitustööd nõukogude ühiskonna kõigil tegevusaladel. Puhkes õitsele revolutsioonilise tegelikkusega loominguliselt seotud muusikakultuur. See protsess kulges väga energiliselt, haarates niivõrd intensiivselt oma orbiiti Nõukogudemaa kõigi rahvaste muusikud, et huvi kaasaegse rajataguse muusika vastu jäi tagaplaanile. Sõja-aastail köitis nõukogude ühiskonna tähelepanu muusika, mis kajastas karme sündmusi, kutsus kangelastegudele, avas läbi loendamatute katsumuste võidule sammunud rahva hingesuuruse. Neil aastail täitis nõukogude muusika auga oma patriootilist ja revolutsioonilist kodanikukohust, kinnitades Majakovski sõnu:

И песня, и стих, это бомба и знамя.

И песня, и стих, это бомба и знамя.

Järgides oma õpetajate Rimski-Korsakovi ja Tanejevi realistlikke pedagoogikatraditsioone, kasvatasid nõukogude heliloojad N. Mjaskovski ja R. Glier terve plejaadi komponiste, kelle osa Nõukogudemaa kõigi viieteistkümne vabariigi rahvuslike muusikakultuuride arengus on erakordselt suur. Sellised heliloojad nagu S. Prokofjev, D. Šostakovitš, A. Hatšaturjan, D. Kabalevski, T. Hrennikov, G. Sviridov, Kara Karajev, A. Balantšivadze, E. Mirzojan, E. Kapp, M. Zariņš, B. Ljatošinski, I. Dunajevski ja paljud teised on andnud suure panuse XX sajandi muusikasse, küllastades teda revolutsiooniideede leegitseva pateetikaga, luues teoseid kõigis žanrites, lauludest sümfooniate, ooperite, ballettide ja oratooriumideni.

V. I. Lenini tuntud formuleering «Kunst kuulub rahvale» määratles nõukogude muusikute võitluse olemuse sisu ja suuna, nende püüde kehastada oma kunstis kaasaja kõige eesrindlikumaid, humanistlikumaid ideid. Isegi apoliitilised inimesed — neid aga on kapitalistlikes riikides küllalt palju —, isegi meie ideelised vaenlased ei saanud eitada nõukogude muusika mõju kogu maailma muusikakunsti arengule.

Mitmes eri aegadel ilmunud töös, mis käsitlevad kaasaegset välismaist muusikat, rõhutati ja kirjeldati selle epohhi muusikalis-

ajaloolise protsessi varjukülgi, toodi negatiivseid näiteid, kritiseeriti reaktsioonilisi teooriaid, idealismist läbiimbunud esteetilisi kontseptsioone jne.

Et kõik see eksisteerib, on vaieldamatu. Kuid vaieldamatu on ka see, et rohkem kui kunagi varem vastanduvad meie ajastul reaktsioonijõududele progressijõud. Saksa heliloojad Eisler, Dessau, Kochan, Orff, prantslane Honegger, mehhiklane Revueltas, kreeklane Mikis Teodorakis, rumeenlane Enescu, inglased Alan Bush ja Benjamin Britten, ungarlased Béla Bartók ja Zoltán Kodály ning paljud, paljud teised on erinevalt, eri aspektidest saanud mõjutusi revolutsiooniideedest, mis said aluseks Nõukogude Liidu muusikakultuurile. Heliloojate kõrval tegutsevad lauljad: sakslane Ernst Busch, neeger Paul Robeson ja hulk nende seltsimehi, kes esinevad rahu ja sotsiaalse progressi eest peetava võitluse lipu all. Nemad saidki uute, terava klassivõitluse õhkkonnas sündinud laulude kõige aktiivsemateks propageerijateks. Meie muusikutel ja kuulajatel aga avanes võimalus jätkata ning süvendada tutvust XX sajandi välismaise muusikaga teatud hilinemisega, mille põhjustest oli juttu eespool.

Väljapaistvat osa etendanud uutest kunstivooludest ilmus esimesena ajalooareenile impressionism. Ta tekkis möödunud sajandi viimasel veerandil. Tuletagem meelde, et 1874. aastal eksponeeriti Pariisis Claude Monet' lõuendit, mis kujutas päikeseloojangut. Autor pani selle allkirjaks «Impression» — «Mulje». Pildi nimi sai nimeks tervele suunale, mille haardeulatust ja mõjujõudu ei osanud keegi ette näha.

1879. aastast 1886. aastani korraldatud kaheksal näitusel kütkestasid C. Monet', A. Sisley, E. Degas', P.-A. Renoiri ja C. Pissarro lõuendid vaatajaid valguse ning värvi pillerkaariga, hämmastavalt kirgaste, otsekui kevadvihmast pestud värvidega. «Valgusekummardajate» loomingu elurõõmu ei suuda häirida ei udu, põldude kohal rippuvad pilved ega metsatihniku hämarus. Pilvede opaaljas-pärlmutterjas värvigamma, hõbehallid, sirelikarva helgiga udulained, hämar rivi mustjasrohelisi puid, mille kroonide vahelt tungib läbi päikesekiirte ringmäng — selline on impressionistide kõige sagedasem maastikumaalileksika.

Impressionistide lõuendid pigem vaimustavad kui erutavad. See on peen, rafineeritud kunst, ratsionaalselt kontrollitud, kuid see kunst ei pretendeeri vaataja kaasaelamisele. Erinevalt realismist ei sea ta endale eesmärgiks nähtuste sügavusse tungimist, üldistamist. Ta rahuldub hetkeliste muljete fikseerimisega. Üks selle suuna olulisemaid jooni on ükskõiksus suurte sotsiaalsete probleemide vastu, kaasaegse temaatika vastu.

> Ei vaja ma head, ei kurja.
> Mind vandlivalgus vaid hurmab
> kuldpunasel nahal.

kirjutas Paul Verlaine. Maalikunstile kohaldatult kõlas see deklaratsioonina.

Maalikunstnike kõrvale ilmusid poeedid — hetkeliste aistingute laulikud, kes usaldasid oma saladused valituile. Impressionismile on lähedane selliste poeetide nagu Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé looming, kuid see erineb paljus nii impressionismi kui ka sümbolismi esteetikast.

Paul Verlaine'ist kirjutas Gorki: «Tema alati melanhoolsetes ja sügavast ahistusest helisevates värssides võis selgelt kuulda meeleheitekarjet, vastuvõtliku ja õrna hinge valu; see hing ootab valgust, ihaldab puhtust, januneb jumala järele ega leia seda, tahab armastada inimesi, kuid ei suuda.»[1]

Küll lähedased poeetidele ja kunstnikele, leidsid muusikud uue suuna raamides oma tee. Nad võtsid kunstnikelt terminoloogia, mis viis esteetilise «ümberrelvastumise» uutele ideedele. Käibele läksid mõisted kõlavärv, instrumendikoloriit, harmoonialaigud, tämbri- (või tämbriline) palett. Kuid lõuendilt, luuleriimide ja -rütmide lehekülgedelt tuli need uued võtted ja iseärasused üle kanda noodipaberile.

Muusikasse tõi impressionism harmooniakombinatsioonide — mitmevärviliste «laikude» peenima koloriidi, instrumentide ebahariliku kõrvutamise, koloriidi valitsemise meloodilise joonise üle. Üldiselt on heliloojate-impressionistide teoste enamiku emotsionaalne häälestus pigem hõrk kui erutatud, tunded oleksid nagu sordiini all.

Esimene prantsuse kunsti uuele suunale reageerinud muusik oli Claude Debussy, kes oli hinganud Pariisi salongide erilist õhku, kuulnud uute lavastuste, luulekogude, näituste üle peetavaid vaidlusi ... Ta tõmbas kaasa oma kaasmaalased — noore Maurice Raveli, kes hiljem valis omaenda tee, ja Paul Dukas'; hispaanlased Manuel de Falla ja Isaac Albénize, inglase Cyril Scotti, itaallased Alfredo Casella, Ottorino Respighi ja Francesco Malipiero, poolaka Karol Szymanowski, noore Igor Stravinski.

Muusikalise impressionismi suurima õitsengu aastail kujunes Pariis vene kunsti erakordselt intensiivse mõju areeniks. Alates 1907. aastast said S. Djagilevi eestvõttel alguse «vene hooajad». Neil kõlasid Glinka, Rimski-Korsakovi, Mussorgski, Borodini ja Ljadovi teosed. Pariis haarati paljudeks aastateks temale uudse vene muusikakultuuri orbiiti. Sümfoonilistele hooaegadele järgnesid vene ooperi ja balleti hooajad — Rimski-Korsakovi, Tšaikovski, Mussorgski, Borodini, Stravinski kunst ühendatult Šaljapini, Jeršovi, Pavlova, Karsavina, Nižinski interpretatsioonikunstiga. Publiku maitses toimunud pööre, mille tekitasid ballettmeister Mihhail Fokini lavastused «Chopiniana», «Tulilind», «Petruška»; skandaal, mille põhjustas balleti «Püha kevad» esietendus, ja selle teose triumfaalne esiettekanne sümfooniakontserdil; Šaljapini vapustavad esinemised «Boriss Godunovis», «Vürst Igori» eepiline vägevus, «Polovetsi tantsude» eksootiline märatsus — see kõik

[1] Tsiteeritud artiklist: Е. Эткинд. Лирика Поля Верлена. — «Иностранная литература» 1969, nr. 8.

langes ühte sõjaeelsete aastatega ja kahtlemata kõigutas impressionismi alustugesid.

Esimese maailmasõja karmidel aastatel prantsuse ühiskonnas valitsevad meeleolud ei harmoneerunud põrmugi helge, rafineeritud maailmaga, mida peegeldasid maailmakuulsaks saanud partituurileheküljed ja lõuendid. Ei Debussy prelüüd «Haldjad . . .», ei Raveli Sonatiin, Renoiri «Madam Samary», Manet' «Eine murul» ega «Olümpia» rafineeritud ja rõõmsa impressionistliku kunsti varamust polnud kooskõlas sõja sünnitatud pimeduse ja murega. Just nimelt siis tekkiski Austrias ja Saksamaal uus suund — ekspressionism. Üks selle ideoloogе ja ajaloolasi Heinrich Bahr kirjutas: «Iialgi pole olnud taolist aega, mis oleks olnud vapustatud sellisest õudusest ja surmahirmust. Iialgi pole maailm olnud nii koolnult tumm. Iialgi pole rõõm olnud nii kaugel ja vabadus nii surnud. Puudus kisendab, inimene kutsub oma hinge, aeg muutub valukarjeks. Kunst lisab sellele oma karje pimedusse, ta kisendab abi järele, ta kutsub vaimu: see on ekspressionism.» [1]

Ekspressionismi juurde viis palju teid. Kolm aastat enne sõja puhkemist lõppes Gustav Mahleri (1860—1911) elutee. Tema psühhologismist tulvil muusika traagiline paatos hõlbustas lõppkokkuvõttes ekspressionismi teket. Oma «Etüüdis muusikalisest ekspressionismist» kirjutab V. Konen: «. . . Mahleril kõlab ekspressionistlik teema juba «Laulus maast», Üheksandas ja Kümnendas sümfoonias. Siin on see tajutav peaaegu nagu reekviem lahkuvale vanale maailmale, jäädavalt kaotatud ideaalidele.» [2]

Kõrvuti Mahleriga seisab tema kaasaegne Richard Strauss. Ka tema käib läbi tee romantismist, kirglikust Wagneri jumaldamisest ooperini «Salome», mis samuti saab üheks muusikalise ekspressionismi lähtepunktiks.

Ekspressionismile viib veel ühe Austria helilooja looming. See helilooja on Arnold Schönberg, kes pani aluse dodekafoonilisele süsteemile, mis etendas suurt osa helikeele loogika uute printsiipide kujundamisel, uudsete kompositsioonitehnika võtete loomisel. Tema ja ta õpilase Alban Bergi loomingus saavutas ekspressionism ühe oma kulminatsioonipunktidest. Selle suuna eredaimaks näiteks on Bergi ooper «Wozzeck».

Schönbergi ja tema järgijate muusikas valitseb sünge, raevunud karakter. Tõepoolest, neil pole ühtki teost, kus ei võimutseks pimedus, kus heliseks rõõmus elu- ja loodusetunnetus, kus muusika sisendaks lootust. See on läbinisti pessimistlik kunst. Ta vastas kõige paremini meeleoludele ja emotsionaalsele toonusele, mis valitsesid Austria ja Saksamaa neis ühiskonnakihtides, mis sõjajärgsetel, 20-ndatel aastatel elasid läbi laostumise, inflatsiooni perioodi, kurikuulsa Dawesi plaani tähe all seaduslikuks muudetud paljaksriisumise perioodi.

[1] Tsitaat pärineb koguteosest «Модернизм» (Moskva 1969, lk. 29).
[2] Tsitaat pärineb artiklite kogumikust «Экспрессионизм» (Moskva 1966, lk. 123).

Sõjaväljalt naasnud sõdurid sattusid tööpuuduse ja viletsuse küüsi. Nad nimetasid end «kadunud põlvkonnaks», sest olid kaotanud kõik: nooruse, jõu, usu, ideaalid. Sotsiaalsed, klassidevahelised vastuolud paljastusid äärmuseni. Kunstnik G. Groszi üks joonistusi kujutab tolleaegse Berliini tänavatele iseloomulikku motiivi: poolsõjaväelises vormis invaliid vaatab vihkavalt hästitoidetud abielupaari — spekulante, kes rikastusid teiste vere, sõja arvel. Eduka paari kõik nööbid on täis riputatud ostetud pakke ja pakikesi . . .

M. Beckmanni graafikas, O. Dixi «Öös» ja «Haavatud sõduris», K. Kollwitzi joonistuses «Kolgata» ja Masereeli «Kohvikus» on tunda sugulust P. Hindemithi klaverisüidiga «1922» või A. Schönbergi paladega *op.* 23. Oswald Spengleri sügavalt pessimistlik raamat «Õhtumaa allakäik» ilmub paljudes trükkides, seda tõlgitakse mitmesse keelde. Enamikul Euroopa lavadel, sealhulgas ka Nõukogudemaal, etenduvad Georg Kaiseri «Gaas» ja Ernst Tolleri «Õnnetu Eugen», näidendid, mis andekalt avavad sõja poolt muserdatud inimeste hingeelu. Need inimesed ei oota elult midagi muud kui järgmist katastroofi. See maailm pole mitte üksnes õudne, ta äratab vastikust. Siit tulenebki ekspressionismile tüüpiline püüd «inetuse esteetika» poole. Siitsamast pärineb ka dissonantsi ülendamine peamiseks muusikalise kooskõla kategooriaks.

Seejuures aga ei või eitada, et ekspressionistlik kunst omab tohutut vaataja, lugeja, kuulaja mõjutamise potentsiaali. Lisagem, et võrreldes ekspressionismi arenguga kujutavas kunstis, kirjanduses, dramaturgias, isegi kinos (20-ndail aastail kuulus film «Doktor Caligari kabinet»), ei levinud see suund muusikas nii laialt. Ometigi tekkis just muusikas, võib-olla varemgi kui teistes kunstides, reaktsioon teadvuse patoloogiliselt üleskruvitud kujunditega üleküllastamise, väljenduse hüpertroofia ja muusikaliste konstruktsioonide seosetuse, katkendlikkuse vastu. Püüd korra, rahu, selguse poole, soov lõppude lõpuks puhata mitmekorruseliste helitornide uskumatust kuhjumisest tekitas «igatsuse kaugete aegade järele», mil kõlasid Gesualdo hingestatud madrigalid, XVII sajandi ilmalikud kantaadid ja esimesed ooperid, mil Bachi eelkäijad saatsid kirikuvõlvide alla klassikaliselt harmoonilisi oreliteoseid, jutustades nii hingeheitlustest kui ka juubeldavast rõõmust, kirgedest, kannatustest, lunastuse lootusest. Niisugune oli tee neoklassitsismi juurde. Erinevad heliloojad jõuavad selleni erinevalt. Astudes üle oma «Püha kevade» ja «Pulma» ürgsest jõust küllastatud partituuride piiri, süveneb Stravinski antiikmaailma ja loob teosed «Kuningas Oidipus» ning «Apollon Musagète», pärast neid aga Tšaikovski muusikast inspireeritud «Haldja suudluse». Hindemith, kes mitmes teoses maksis lõivu romantismile, hiljem aga ekspressionismile, väljendab edaspidi siirast austust polüfoonia klassikute vastu. Temast saab XX sajandi suurim mitmehäälsuse meister.

Neoklassitsism haarab kaasa ka Carl Orffi — helilooja, pedagoogi, muusikalise kasvatuse süsteemi reformija. Osates hinnata

eksistentsi filosoofilist rahu, ülistab Orff otse rubensliku täisverelisusega elurõõme, inimesi, kes oskavad täiel häälel laulda ja naerda, vaid harva ettevaatlikult piiludes Fortuna ratta liikumist. Tema lavalistes kantaatides ja ooperites peegeldub vana klassikalise muusika kirjaviis, kuid murtuna läbi XX sajandi helilooja mõtteprisma. Oma panuse muusikalisse neoklassitsismi tegi ka Prokofjev, keda innustas terve huvi kunsti vastu, milles poleks ekspressionistlikku üleskruvitust ja sünget raevu. Neil aastail, mil läbi vaevu vaibuva sõjakõmina kuuldus uue suuna esimesi endeid, hakkas helisedes voolama «Klassikalise sümfoonia» selge läte.

Kas on siis sajandi esimese kolmandiku kunstivoole ainult kolm: impressionism, ekspressionism ja neoklassitsism? Mõistagi mitte. Kõrvuti nendega arenesid teisedki voolud, vähem tähelepanu väärivad, mitte nii selgelt väljendatud, võib-olla magistraalkanalite harud.

Nagu alati, nii oli ka XX sajandil heliloojaid, kelle loomingulised taotlused olid suunatud tegelikkuse realistlikule kujutamisele. Loomulikult oli tohutu tähtsus helilooja individuaalsel kirjaviisil, tema isiksuse omadustel. Kuid kõigile individuaalsetele iseärasustele vaatamata võib nende loomingu viia ühise, realistliku nimetaja alla, kuigi, rõhutagem, Jean Sibelius ja Manuel de Falla, Benjamin Britten ja Leoš Janáček, George Gershwin ja Heitor Villa-Lobos, Paul Dessau ja Arthur Honegger on üksteisest väga erinevad. Nende loomingus ilmneb realism individualiseeritult, mitte unifitseeritult, ta on seotud teiste tendentsidega, esmajoones romantismiga (vaatamata sellele, et sõjajärgsetel aastatel oli romantismivastane suunitlus eriti tugev).

Nagu juba mainitud, pühendasid progressiivsed muusikud Teise maailmasõja suurte katsumuste aastail oma loomingujõu maailma fašismist vabastamise teenimisele. Selles olid nad lähedased progressiivsete kirjanike Heinrich ja Thomas Manni, Romain Rolland'i, Bertolt Brechti, Martin Andersen Nexø, Ernest Hemingway, Lion Feuchtwangeri, Federico García Lorca, Julian Tuwimi ja Pablo Nerudaga.

Kuid mitte üksnes progressiivse leeri muusikud, nagu H. Eisler, E. Meyer, P. Dessau, E. Busch, P. Robeson, J. Ježek, D. Hristov ja kogu nõukogude heliloojate ning interpreetide kollektiiv, vaid ka varem apoliitilisel positsioonil asunud muusikud leidsid sündmuste mõjul tee ideelisele ümberkujunemisele. Sõja-aastatel oli muusika paljudes hitlerlaste poolt okupeeritud maades võitlusrivis, võttis osa Vastupanuliikumisest. Nii kerkis võimas massilaulude laine. Need laulud innustasid rahvast, külvasid viha okupantide vastu. Paljud nõukogude laulud kõlasid partisanisalkades, Vastupanuliikumise rühmades Prantsusmaal, Itaalias, Poolas, Tšehhoslovakkias, sageli uue, päevakajalise tekstiga. Kõige mobiilsemalt võis sündmusi kajastada laul. Kuid mitte laul üksi. Suurima üldistusjõuga žanris, sümfooniažanris, nägi ilmavalgust palju teoseid, milles tõsteti kilbile mõistuse ja humanismi võitluse ideed pime-

duse ja ebainimlikkuse vastu. Klassikalisteks näideteks sellest on meie päevil saanud Šostakovitši «Leningradi sümfoonia» ja Honeggeri «Liturgiline sümfoonia». «Liturgilise sümfoonia» kolm osa kannavad katoliku missa osade nimetusi, kuid neid läbivad maise valu, ärevuse ja võitluse kujundid.

Igor Stravinski, kes näis «puhta» muusika, s. t. eluga seostamata, «muusika iseeneses» kõigutamatu eestvõitlejana, kajastas oma Kolmeosalises sümfoonias tahtlikult või tahtmatult mõningal määral toda keerukat ajaloolist protsessi, rahva võitlust XX sajandi vandaalide pealetungi vastu. Paljude rahvaste moraalsete ja füüsiliste jõudude ülima pingutuse aastatel alguse saanud tõepärane tegelikkuse kajastamine jätkus ja arenes sõjajärgsel perioodil kõigis žanrites.

Neilsamul aastail saavutas kõrgpunkti dodekafoonia propageerimine. See teoreetiline süsteem seadis eesmärgiks sajandite vältel väljakujunenud muusikalise loogika kukutamise. Tunnustamata rahvaloomingu elavat praktikat, eitades traditsioonidest kinnipidamise vajadust, dodekafoonia teooria nagu võtnuks ehitisest karkassi, mis hoidis tasakaalus selle elemente. Ehitis, mille osadel olid raskustungi seadustele allutatud kindlad funktsioonid, varises kokku, jäänud ilma teda kooshoidvatest konstruktiivsetest sidemetest. Just seda taotleski Arnold Schönberg, dodekafoonia looja. Ja siis pani ta ette konstrueerida kõigist kaheteistkümnest (kreeka keeles *dodeka*) elemendist-helist, mis kujutasid endast laialipaisatud muusikalist ehitusmaterjali, nn. seeria, võttes aluseks mõningad meelevaldselt fikseeritud, kaheteistkümne heli järjestamistest kujunenud skeemid. A. Schönberg ja tema järglased eitavad otsustavalt igasugust sidet muusika ja tegelikkuse vahel, korrates vana idealistlikku kontseptsiooni, et muusika on puhtal kujul kõlaline nähtus, mis ei seostu ühegi teise elunähtusega.

Reaalse tegelikkusega kokku puutudes elasid dodekafonistide teoreetilised deklaratsioonid korduvalt üle krahhe. Schönbergi ustav õpilane A. Berg, juba mainitud «Wozzecki» autor, kasutas oma Viiulikontserdis dodekafooniat. Kuid ta kirjutas selle kontserdi Alma Mahleri (Gustav Mahleri lese) tütre, erakordselt veetleva neiu surma mõju all. Ja kontserdi muusikas võitis elav tundmus väljamõeldud skeemi ning määras kindlaks teose emotsionaalse toonuse.

Ka Schönberg ise tunnistab oma viimaste teoste loomisel valeks omaenda idealistlikud kontseptsioonid. Kantaadis «Ellujäänu Varssavist» lõi ta tõsielulise sündmuse, Varssavi getost põgenenud inimese jutustuse mõju all muusika, mis haarab oma traagilisuse ja «ellujäänu» jutustuse tõepärase, kuigi paljuski illustratiivse taaselustamisega.

«Uues psalmis» pöördub Schönberg raevukalt jumala poole, süüdistades teda ebaõigluses, kurjusele alistumises ning isegi kahtleb jumala olemasolus.

Kuivõrd dodekafooniline süsteem võib rikastada kompositsioo-

nitehnikat, väärib ta kohta muusika väljendusvahendite arsenalis. Kuid tema ideeline tagapõhi, tema idealistlik alusmüür on purunenud.

Üha enam kohtame trükisõnas terminit «vaba dodekafoonia». See on oma olemuselt vastuolus dodekafoonia seaduste «kirjatähega», mis eitab igasugust «omavolitsemist», kord kindlaks määratud skeemist — «seeriast» — kõrvalekaldumist.

Me peatusime sellel süsteemil suhteliselt üksikasjalikult seetõttu, et see on populaarseim ja kõige enam läbi töötatud paljude muusikalise loogika seaduspärasuste moderniseerimise katsete seas. Pole kahtlust, et dodekafoonia valmistas ette ja kergendas teed muusikalise abstraktsionismini, mis viimastel aastatel on tähelepandavalt arenenud. Võtnud lähtepunktiks seisukoha, et muusika ainus reaalsus on tema kõlavus, mis pole seotud ei kujundlikkusega ega mingi kõlavälise tegelikkusega, läksid mõned «reformaatorid» veel kaugemale, kinnitades, et spetsiaalsete instrumentide abil tekitatud muusikalised helid on vaid väike osa looduses ja inimtegevuses eksisteerivatest helidest. Siit pärinebki niinimetatud konkreetse muusika idee. Kirjutusmasin, põlev priimus, kaussi langevad tilgad, puusaagimine, elektripuur, vasar, kahe metallriivi hõõrdumine teineteise vastu, rasva särisemine pannil jne. — see on üks miljonitest konkreetse muusika retseptidest. Selline «helitöö» fikseeritakse magnetofonilintidele erisugustes kombinatsioonides, erinevates tempodes ja eri kiirustega. Järgneb auditooriumi «kütkestamise» protsess.

Pseudonovaatorluse arsenal ei piirdu konkreetse muusikaga. Igal aastal tekib mingi uus vool, uus suund, mis kõige sagedamini on dikteeritud soovist «rabada», mõelda välja seda, mida veel pole olnud. Iga alasti kuningas leiab oma lipitsevad õukondlased, kes üksteise võidu kiidavad tema «uusi rõivaid». Selliseid alasti kuningaid pole XX sajandi muusikas vähe olnud — eksisteerib isegi hääletu muusika, mida «esitavad» üks või mitu muusikut, kes istuvad laval, tekitamata oma muusikariistadel ühtegi heli. Lõpetanud «esinemise», tõusevad nad ja lahkuvad. Saalis leidub alati inimesi, kel pole kahju irooniliselt plaksutada. Ja see võetakse lindile. Ja seda nimetatakse eduks. Kuid mitte need muusikalised aferistid ei määra ära meie sajandi muusikaelu atmosfääri, selle olemust; nemad pole köitnud ka antud kirjatöö autori tähelepanu.

Lugejatele pakutav raamat pole XX sajandi muusika ajalugu. Sellist ülesannet pole autor endale võtnud ja poleks saanudki võtta. Siin on antud ainult siluetid heliloojaist, kes autori meelest on etendanud tähelepanuväärset osa XX sajandi muusikas. Nimede valiku otsustasid objektiivsed andmed, kuigi on võimalik, et osalt väljendub siin ka autori isiklik sümpaatia. Me teame hästi ju sedagi, et ka sellised eri eas, eri rahvustest ja suundadest heliloojad nagu Manuel de Falla, Ernst Křenek, Aaron Copland, Ottorino Respighi, Zoltán Kodály, Samuel Barber, Bohuslav Martinů, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Gian Carlo Menotti, Witold Lutoslawski, Krzysztof Penderecki kõrvuti nõukogude heliloojate plejaadiga köidavad pidevalt meie muusikakuulajate ja muusikakirjanduse lugejate auditooriumi. Kuid andmete esitamine nende heliloojate kohta oleks nõudnud väljaande teistsugust mahtu ja võibolla ka sootuks teist esituslaadi.

See tagasihoidlik raamat on adresseeritud muusikaarmastajatele, inimestele, kes tegutsevad erisugustel tööaladel, kuid keda ühendab armastus muusika vastu, mis on üks suuremaid ja kaunimaid inimtunnete, ideede ja mõtete väljendajaid.

GUSTAV MAHLER

1860—1911

Dmitri Šostakovitš kirjutab suurele austria muusikule pühendatud kirjade ja mälestuste kogumiku lühikeses eessõnas: «Mis köidab tema muusikas? Kõigepealt sügav inimlikkus. Mahler mõistis muusika kõrget esteetilist tähendust. Ta tungis inimteadvuse salasoppidesse, teda erutasid kõige kõrgemad ülemaailmsed ideaalid. Humanism, taltsutamatu temperament ühenduses imepärase kompositsiooniandega võimaldasid Mahleril luua tema sümfooniad, «Rändselli laulud», «Laulud surnud lastest», grandioosse «Laulu maast». Ta on meile lähedane oma humanismi, oma rahvalikkuse poolest . . . Võitluses inimkonna parimate ideaalide elluviimise eest on Mahler igavesti meiega, nõukogude inimestega . . .» [1]

Nii südamlikult kõneleb Šostakovitš muusikust, kelle elu parimad aastad möödusid päris XIX sajandi lõpus, muusikust, kes sai tunda kõiki kurikuulsa *fin de siècle*'i [2] kibedusi. Selle ajastu hingus oli mürgitatud pessimismist ja hirmust tuleviku ees.

Mahler suri viiekümne ühe aastaselt, kolm aastat enne Sarajevo laske, mis said ülemaailmsete tapatalgute algussignaaliks. Kas võib nimetada pessimismiks ülitundlike kaasaegsete võimet seismilise täpsusega ette aimata ühiskondlikke, rahvusvahelisi katastroofe? Kas on õige arvata, et üksnes sõnadeks ja fraasideks koondunud kirjatähtedest ettekuulutused võivad olla sündmuste ennustajaiks? Kas jäävad neist tõepärasuse ning inimhinge ja ühiskondliku teadvuse kõige tüüpilisemate nähtuste üldistamise jõu poolest maha noodimärgid, mis tähistavad fraase, millised omakorda sulavad kokku grandioosseteks partituurideks? Loomulikult mitte. Seda tõestab Mahleri muusikaline pärand oma gigantse veenmisjõuga. Gustav Mahleril on paik meie sajandi suurimate sümfoonikute hulgas. Ta pole lihtsalt väljapaistev dirigent, geniaalne helilooja, ta on hämmastavalt terviklik, kirglik isiksus.

Traagiline lapsepõlv, kerjuslik noorus, viha kõige vastu, mis sünnitab alandust ja solvamist, alandatuid ja solvatuid, sandistab inimhinge; usk inimmõistuse ülevusse ja jõusse — see kõik oli alu-

[1] Густав Малер. Письма. Воспоминания, М. 1964, lk. 7—8.
[2] Sajandi lõpp (pr. k.).

seks Mahleri sotsiaal-filosoofilistele vaadetele ega lasknud pessimismil temas võidule pääseda. Hämmastavad tema laialdased teadmised, peaaegu piiritu lugemus. Kuid mitte raamatud, isegi kõige targemad neist, ei pane teda mõtisklema maailma ebatäiuslikkuse üle. Elu ise juhib teda kättpidi, kõneldes: vaata, proovi kõik läbi, ole aldis tõele ja kirjuta! Ei Spinoza, Nietzsche ega Schopenhauer olnud need, kes põhjustasid loominguliste puhangute ja mõtiskluste paatose, mis on jäädvustatud tema partituurilehekülgedel. Tema partituure tahaks nimetada pidulikuma sõnaga — manuskriptid.

Kas maailmapeegeldus Mahleri lauludes ja sümfooniates on ideaalselt täpne? Kaugeltki mitte. See on subjektiivne. Mahler korrigeerib peegeldust oma vaatenurga järgi. Isegi «peegli» pealispinda poleerib Mahler omamoodi, lastes kohati läbi «kõverusi» ja isegi rõõmustades nende üle, ette nähes ja ette nautides, kui võrd kohutavana, värdjalikuna kerkib kurjus kõverpeeglist — satiirilisest kujutamisviisist.

Nagu Rimski-Korsakov ja Grieg, nii ka Mahler jumalustab loodust. Piisab sellest, kui viibida metsade valitseja Paani ärkamise juures, kuulda, «millest kõnelevad lilled», «millest kõnelevad metsloomad», «millest kõneleb mulle öö» (siin on nimetatud Kolmanda sümfoonia osad), et mõista, millised olid suure helilooja panteismilähedased uskumused. See on vaid üks külg Mahleri filosoofiast. Loodusel oli tema elus ja loomingus ülitähtis koht. Kuid Paani kõrval seisis alati Inimene. Tema, inimese juurde tõmbas heliloojat kustutamatu headusejanu ja samavõrd kustutamatu viha kurjuse vastu. Vesteldes Arnold Schönbergiga tema õpilastest, ei suutnud Mahler tagasi hoida vihast repliiki: «Sundige neid inimesi lugema Dostojevskit! See on tähtsam kui kontrapunkt.»

Mahleri tee Dostojevski juurde pole lugeja sirge tee. See on inimese tee, kes kõneleb enesest Dostojevski sõnadega: «Kuidas võin ma olla õnnelik, kui maa peal on kas või üksainus kannatav olend!» Säärane võis olla vaid inimene, kes oli tunda saanud palju eluraskusi ja kes «pihtis» muusikas, mille iga noot oli siiras.

Mahler sündis Tšehhimaa linnakeses Kališt is, «pukis professori» perekonnas. «Pukis professoriks» nimetati Mahleri isa, voorimeest, kes oli lahutamatu raamatuist. Gustav oli teine kaheteistkümne lapse hulgas peres, kust puudus ainsakski päevaks ei lahkunud. Mahlerite hüti ümber kõlas pidevalt muusika. Naabruses asuval kasarmuplatsil mängis kõuehäälel puhkpilliorkester, kaelastikku möödusid laulvad külatüdrukud. Kõrtsist, mis sarnanes Švejki-lugude Paliveči «Karikaga», kõlasid šlapaki ja furiandi uljad ning kiunuvad helid, vintis kundede pisarate saatel nukrutses millegi üle Lanneri valsi meloodia. Selline oli olustik. Ta jäi meelde fotograafilise täpsusega ja peegeldus (iroonilise muigega!) tšehhi, moraavia, ungari ja mustlasviisides, mida kohtame Mahleri partituuride paljudes episoodides.

Mahleri kooliaastad sarnanesid tema eakaaslaste omadega.

Mahleri perekonna elu kulges murelt murele. Viis last langesid difteeria ohvriks. Traagiliselt lõppes helilooja õe Leopoldina ja venna Otto elu.

Mahler alustas küll imelapsena, kuid räbalates imelapsena, kes pidi juba vaevu 8-aastasena müüma oma talenti nappide kreutserite eest. Mahler ei teadnud midagi sametkuuekestest ega õlgadeni ulatuvaist kiharaist. Perekond elas Iglaus (Jihlava). Siin möödus helilooja noorus, mida valgustasid ainult unelmad. Ta oli viieteistkümneaastane, kui sõitis Viini, ja, tutvustanud end professor Epsteinile, kuulis viimaselt kaalukaid, autoriteetseid sõnu oma andekuse kohta.

Mahler jäi Viini. See oli 1875. aasta, tähendusrikas aasta, mil Austria pealinna saabus Wagner. Vähem tähelepanu äratas Schuberti vaimustatud jüngri Hugo Wolfi ilmumine Viini samal aastal. Mahler ja Wolf said sõpradeks. Nad asusid elama koos, jagasid klaverit (mõlemad ju komponeerisid) ja lauda. Muidugi elas ka Mahler läbi Wagneri-vaimustuse, kuid ei alistunud «Tristani ja Isolde» lummavale harmooniale, muusikale, mis oli sukeldunud rauguse ja iharuse lainetesse. Ei, mitte see ei vapustanud teda Wagneris, vaid hoopis «Leinamarss» «Jumalate hukust», helge kangelase Siegfriedi elu traagiline epiloog.

Mahler õpib konservatooriumis Julius Epsteini, Robert Fuchsi ja Teodor Krenni juures. Kuid oma vaimseks isaks peab ta helilooja Anton Brucknerit, kellega teda suurele vanusevahele (Bruckner oli 36 aastat vanem!) vaatamata seob tõeline sõprus, mis Viini muusikute sõnade järgi on kinnitatud kahe võtmega: viiuli- ja bassivõtmega.

Mõned kammerteosed, mis Mahler kirjutas 70-ndate aastate lõpus, pole meieni jõudnud. Mahler põletas need. Tal ei vedanud. Beethoveni-konkursil, mille preemia oleks võinud teda materiaalselt suuresti toetada, mindi temast ebaõiglaselt mööda.

Mitte kutsumusest, vaid elulise vajaduse sunnil astub ta dirigendipulti, isegi aimamata, millised dirigenditalendi jõud temas uinuvad. Sel tegevusalal saavutab ta edu peaaegu esimesest taktikepiviipest peale. Algul on need provintsi ooperiteatrid provintsliku rutiiniga. Kui nende asemele tulevad pealinnateatrid, veendub Mahler, et sealgi on atmosfäär küllastunud rutiinist, ainult et pealinlikust.

Laibach (Ljubljana), Olmütz (Olomouc), Kassel, Leipzig, Budapest, Hamburg ja lõpuks Viin, kus ta sai õukonna ooperiteatri direktori, kunstilise juhi, peadirigendi, ühesõnaga diktaatori koha. Oli ta tõepoolest diktaator? Jah, oli. Rohkemgi — ta oli despoot. Kuid mille nimel Mahler raevutses? Mida taotles see lava ja orkestri kindlakäeline valitseja? Ainuüksi muusikat! Ei isiklik heaolu, interpreedikapriisid, ei selle maailma vägevate vaated, arvamused, käsud — millelgi polnud Mahleri jaoks tähtsust. Tema õpilane Bruno Walter kirjutas Mahlerit meenutades: «Tal ei olnud

ühtegi banaalset minutit.» Jah, Mahler oli kartmatu ja laitmatu muusikarüütel.

P. Tšaikovski viibis Hamburgis, kui seal valmistati ette «Onegini» lavastust. Teadmata, kes on Mahler, millised teed tõid ta dirigendipulti ja milliste tippudeni need teed ta kord viivad, kuid nähes ja kuuldes, kuidas see talle tundmatu dirigent valitseb orkestrit ja lava, kirjutas Tšaikovski: «Siinne kapellmeister pole mingi keskpärasus, vaid lihtsalt geniaalne... Eile kuulsin ma tema juhatusel kõige imetlusväärsemat «Tannhäuseri» ettekannet.»

Artiklist artiklisse, teosest teosesse rändab arvamus, et Mahleri dirigenditegevus oli tema heliloojateel kõige tõsisemaks takistuseks. Jah, dirigeerimine neelas palju aega. Kuid kas see Mahlerile kui muusikule, kui heliloojale tõesti midagi asemele ei andnud? Pidev kokkupuude klassikute ja kaasaegsete loominguga, muusiku professionaalne süvenemine tegelikkuse muusikas kajastamise saladustesse, stiili ja isikupärase käekirja analüüs; nõustumine ja mittenõustumine autoriga, kellega peetakse «sisemist dialoogi», — kas tõesti see kõik ei rikastanud dirigendipuldis seisvat heliloojat, ei soodustanud tema heliloojapalge väljakujunemist?

Noorpõlves kirjutas Mahler kammermuusikat (kvarteti, kvinteti), proovis kirjutada ka oopereid («Švaabimaa Ernst», «Argonaudid»). Hiljem loobus ta kõigest taolisest. Ja ainult kaks žanrit jäid jagamatult valitsema — laul ja sümfoonia.

Mahleri noorusaastad on jäädvustatud 1880. aastal loodud «Neljateistkümnes laulus». Kahekümneaastase heliloojа hinges kõlab Schuberti muusa hääl. Ta nagu ütleks lõpuni selle, mida ei jõudnud öelda «Metshaldja» ja «Lõpetamata sümfoonia» autor. Selleks ajaks Mahler süveneb ja armub põhjalikult «Poisi võlusarve», Clemens Brentano, Heidelbergi romantikute koolkonna ühe tugisamba poolt koostatud saksa rahvalaulude kogumikku. «Neljateistkümnele laulule» järgneb uus oopus: «Kaksteist laulu «Poisi võlusarvest»». Ka Mahleri Teises, Kolmandas ja Neljandas sümfoonias, seal, kus ta pöördub vokaalmuusika poole, kõlavad hingestatud, rahvapoeesia värssidest inspireeritud viisikäänud.

1883. aastal loob Mahler vokaaltsükli «Rändselli laulud». Meenutades kolme Schuberti tsüklit — «Kaunis möldrineiu», «Talvine teekond» ja «Luigelaul» —, võiks Mahleri laule nimetada «Schuberti neljandaks laulutsükliks». Tsükli nelja laulu teksti lõi Mahler ise, võttes ainult esimesele nagu tuumaks «Võlusarve» ühe luuletuse alguse.

Rändsell on kaunisse möldrineiusse armunud möldripoisi lihane vend. Mõlemad, nii Schuberti kui ka Mahleri kangelane, usaldavad oma südamesaladused loodusele, igatsevad vastuarmastust. Nad on sarnased tuhande samasuguse noormehega, kes asuvad teele, paun seljas, et otsida lihtsat inimlikku õnne.

Taas elustuvad Schuberti traditsioonid tsüklis «Laulud surnud lastest» Friedrich Rückerti sõnadele. Meenub «Möldrineiu» traagiline finaal «Ojakese hällilaul», kus oja hällitab enesetapjat; meenub ka Schuberti geniaalne, aforismitaoliselt lühike laul «Tütarlaps ja surm». Kõik tsükli viis laulu vapustavad kohutava mure tõepärase muusikalise kujutamisega. Kõige tugevamini aga mõjub neljas laul «Ma mõtlen tihti, et olete vaid välja läinud ja tulete varsti koju». See on tsükli traagiline kulminatsioon. Kuid lisaks muusikalistele assotsiatsioonidele tekivad autobiograafilised assotsiatsioonid. Kui palju kordi vapustas laste surm Mahlerite perekonda! Pole võimalik, et helilooja neid kohutavaid laule kirjutades ei meenutanud perekonnakroonika traagilisi lehekülgi.

Läbi Mahleri sümfooniate orkestrikanga helgivad sageli tema vokaaltsüklite ja laulude kontuurid. Seda võib märgata juba Esimeses sümfoonias. Selle idee sündis 1884. aastal Kasselis, ajal, mil vaevalt keegi eeldas kahekümne nelja aastases dirigendis heliloojat, kes kannab mõtteis niivõrd keerukat sümfoonilist ideed ja konstruktsiooni.

Paan ja Inimene. I osa sissejuhatuses sugenevad, takt takti järel, ärkava looduse kujundid, otsekui hajuks udu ja lindude sädistamises avaneksid rõõmsalt hälja kuningriigi kaugused. Algab I osa peateema — eksponeeritakse sümfoonia kangelane, kelles on kerge ära tunda rändselli. Tema karakteristika on vokaalsfäärist instrumentaalsesse «ümber intoneeritud», kuid selle mõte jääb samaks.

Läksin vara koidu aal'
mööda kastest välja ma.
Lind mind rõõmsalt tervitas:
«Hei, mis nüüd?
Tere hommikust, mu sõber!
Kas ei ole kaunis ilm, suur maailm?»

II osa muusika on elurõõmus ja nooruslikult unistav. Selle aluseks on lendler, viini valsi eelkäija. Tahtliku rohmakusega rõhutatakse selle rütmi, ja alles keskmises lõigus ilmub veetlev muusika, joobunud noorusliku armuavalduse häbelikkusest ning värskusest. Kui sümfoonia esitati esmakordselt, nimetas Mahler selle Sümfooniliseks poeemiks ja ühendas kaks esimest osa ühise pealkirja alla «Nooruspäevil», teised kaks osa aga pealkirjastas «Inimlik komöödia».

Määratlus «traagiline iroonia», mida nii tihti kasutatakse Mahleri muusika kohta, oli esmakordselt adresseeritud tema Esimese sümfoonia III osale. Sümfoonia avameelne ja puhtsüdamlik kangelane näeb kohutavat silmakirjalikkust: metsloomad matavad jahimeest, valades seejuures palavaid pisaraid. Lastelaulukese «Jacques bonhomme»[1] on helilooja viinud mažoorist minoori ja muutnud leinamarsiks. Seda viisi alustab soleeriv kontrabass, mille ebamäärased, pisut «viltused» intonatsioonid nagu assotsieeruksid

[1] «Vennas Jakob» (pr. k.), meil tuntud kui kaanon «Vaata Jaaku». *Tõlk.*

metsaelanike ebasiira itkuga. Mahler nimetas oma sümfoonia selle osa «Leinamarsiks Callot'[1] maneeris».

Silmakirjalikkus on piiritu. Pärast võltsi halamist korraldavad loomad siinsamas kärarikkad peied ehtsa kõrtsimuusika saatel. Vooruslikes «komblusvalvurites» äratas õudust muusika pühamusse, sümfoonia partituuri toodud «labasus». Nad unustasid, et on olemas kibe iroonia, et vastavalt «Inimliku komöödia» (Dante «Jumaliku komöödia» irooniline ümbermõtestamine!) ideele on labasust näidatud läbi suurendusklaasi. Sümfooniat kroonib kangelase kuju, kes nagu sammuks mööda kastevärsket rohtu mäetipu poole, jõudmaks elutargale kokkusulamisele loodusega.

Mõned uurijad, kes loevad Esimest sümfooniat autobiograafiliseks, vastandavad talle Teise sümfoonia, mille muusikalised ideed on suunatud elu, surma ja inimese olemasolu mõtte igaveste küsimuste sügavusse. Tegelikult moodustavad Esimene ja Teine sümfoonia koos ülejäänutega hiiglasliku epopöa, arvatavasti kõige grandioossema instrumentaalmuusika ajaloos. Ja nimelt Teise sümfoonia sisemine seos Esimesega on kogu sümfoonilise epopöa lähtepunktiks.

Teine sümfoonia algab mureraskete sammudega, traagikat ja paatost tulvil muusikaga. See on leinarongkäik, kangelase matused. Kui kuulata tähelepanelikult rongkäiguteemat, võib märgata intonatsioonilist sarnasust Esimese sümfoonia finaaliga. Nii moodustub seos mitte üksnes temaatilises arengus, vaid ka — ja see on hoopis tähtsam — dramaturgias, mis haarab kaks hiiglaslikku lõuendit. Siin, Teise sümfoonia alguses esitab Mahler igavese küsimuse: milles peitub elu mõte? Meenuvad Tšaikovski viimased sümfooniad, Tolstoi «Ivan Iljitši surm», Richard Straussi «Surm ja kirgastus», Gorki «Tütarlaps ja surm» — teosed, milles nii erutavalt ja teravalt põrkavad kokku elu ja surma teemad. Kaks järgnevat osa pöörduvad elu poole. Esimene neist on helge, sõbralik lendler, mis meenutab Schuberti valsse. Keelpillide kõla pehmus slaavilikult siiras meloodias tõrjub eemale hämaruse, mis oli endasse mähkinud sümfoonia I osa. Pealegi pöördub helilooja dirigendi poole ebahariliku remargiga: «Pärast esimest osa on hädavajalik kas või viieminutiline vaheaeg.» III osa on skertso, sarkasmiküllane muusika, mille Mahler on võtnud omaenda laulust «Padua Antoniuse jutlus». Kavatsuse kohaselt peab see osa kinnitama moraalijutluste asjatust. Legend pajatab, kuidas Padua Antonius tuli pühakotta jutlustama, kuid leidis selle tühja olevat. Siis läks püha isa jõekaldale ja hakkas kaladele jutlust pidama. Need kuulasid vaikides nagu kalad ikka, Antonius aga pidas seda tähelepanelikkuse märgiks. Kuid miski ei muutunud ei kalade loomuses ega käitumises.

IV osas pöördub sümfoonia dramaturgia taas esialgse traagilise teesi juurde: «Rõhub inimest saatus, elab mures inimene» —

[1] Jacques Callot (1592—1635) — prantsuse kunstnik, kelle gravüürid paistsid silma tihti groteski kalduva figuurikäsitluse poolest. *Tõlk.*

laulab madal naishääl laulu «Võlusarvest». Naasevad igavesed, piinavad eksistentsiküsimused. Mahler nimetas seda sümfoonia vokaalosa «ürgvalguseks», mis tõmbab enda poole enne «teise maailma» minekut end elumustusest puhastada püüdvaid inimhingi. Algab Viimne kohtupäev. Helilooja koondab viimases osas hiiglasliku orkestrikoosseisu väljendusvahendid: neljakordne arv puupuhkpille, kuus trompetit ja metsasarve, kaheksa timpanit, kaks suurt trummi, koor, solistid, orel. Sellele lisandub veel teine, kulissidetagune orkester. Kogu see arsenal peab ellu kutsuma kohutava heliorgia, pildi Viimsest kohtupäevast ja surnute ülestõusmisest. Mahler kasutas Klopstocki koraaliteksti: «Suren, et elada», päris sümfoonia lõpus lisas aga oma värsid: «Oo usu, sa ei sündinud asjata, ei elanud ega kannatanud asjata.» Sümfoonia kangelase, «XIX sajandi noore inimese» surm, lendleri-idüll, kristliku moraalijutluse asjatus ja mõttetus, hingelise puhastumise idee, Viimne kohtupäev ja unistus igavesest elust, ülestõusmisest — niisugused etapid läbib Mahleri filosoofiline mõtiskelu elust, saatusest ja surmast, mõtiskelu, mis on lähedane apokalüpsiseideedele. «Sümfooniad ammendavad kogu minu elu sisu, nad on poeesia ja tõde helides,» kõneles helilooja oma loomingust.

Teises sümfoonias, mis kestab ligi 80 minutit (!), arendas Mahler välja keeruka kontseptsiooni, mis lõpus omandas müstilise iseloomu (IV ja V osa). Kuid see kontseptsioon võimaldab ka teistsugust tõlgendamist — elu on igavene ringkäik: sünd, õitseng, surm ja «ülestõusmine», taassünd.

Just selles võtmes, looduse ringkäigule orienteerudes esitab helilooja oma Kolmanda sümfoonia sisu. Seda sümfooniat võib nimetada panteisti, Spinoza ja Goethe jüngri muusikalis-filosoofiliseks traktaadiks. Erinevalt eelmistest sümfooniatest valitsevad siin helged toonid. Ka esitajatekoosseis on läbipaistvam: orkester, nais- ja lastekoor, neile lisaks kontrastse vokaalvärvina aldisoolo.

Nagu sageli, koostas Mahler eelnevalt üksikasjalise kirjandusliku programmi. Võimalik, et ta vajas seda kanvaaks. Seejärel loobus ta sellest ja jättis ainult üpris napid osade pealkirjad. Need on küll lühikesed, kuid ammendavad. Nende järjekord Kolmandas sümfoonias on selline: I. Paani ärkamine; II. Millest kõnelevad mulle lilled aasal; III. Millest kõnelevad mulle loomad metsas; IV. Millest kõneleb mulle öö; V. Millest kõnelevad kellad hommikul ja VI. Millest kõneleb mulle armastus.

Isegi siis, kui ta oli sügavalt läbi mõelnud sündiva sümfoonia programmi ning dramaturgia ja määratlenud iga osa kujundite ringi, purustas Mahler loomisprotsessis sageli omaenda loodud skeemi, usaldades rohkem loomisakti loogikat kui selle eelnevat planeeringut. Nii juhtus ka Kolmanda sümfooniaga.

Instrumentaalse epopöa järgmine peatükk on Neljas sümfoonia. Selles hämmastab orkestrikoosseisu kasinus — tavaline orkester, isegi ilma tromboonideta. I osa liigutab oma «lapselikkusega», muusika on kirjutatud peaaegu haydnlikes värvides. Viisihäälte

pikaldase laulvuse ja saate kitarriliku *pizzicato* poolest meenutab see serenaadi. Kummaliselt kõlab II osa, rahulik, nagu pidurdatud groteskne tants. Siis järgnevad geniaalses *adagio*'s eleegilised mõtisklused kõige maise tühisusest. Variatsioonivorm annab võimaluse läheneda sellele teemale eri külgedest. Sümfoonia finaalis astub sisse sopran. Ja jällegi kasutab Mahler eelmise sümfoonia muusika sissetoomist. See on võetud Kolmanda sümfoonia V osast. Naishääl ülistab taevase elu muretut rahu. Selle laulu tekst on isegi sakslastele raskesti mõistetav, sest ta kõlab vanabaieri dialektis ja võib-olla just seepärast jätab kuidagi häirimatult koduse mulje, mis hoopiski ei meenuta püüdlust paradiisisalude poole.

Mahlerit käsitlevais arvukais teoseis jagatakse tema sümfooniline pärand tavaliselt mitmesse rühma: Esimest sümfooniat vaadeldakse proloogina; Teist, Kolmandat ja Neljandat esimese triloogiana; Viiendat, Kuuendat ja Seitsmendat teise triloogiana; Kaheksandat kulminatsioonina, Üheksandat sümfooniat ja «Laulu maast» aga epiloogina. Pole kahtlust, et esimest nelja sümfooniat seob ühtne idee, mis tingib koori, solistide, programmpealkirjade kasutamise, temaatilise materjali ülekandumise sümfooniast sümfooniasse, laulude ja laulutsüklite osade tsiteerimise. Mahleri õpilane ja järglane Bruno Walter kirjutas tema esimesest neljast sümfooniast: «Lõppes võitlus maailmavaate eest muusikavahenditega. Nüüd tahab ta kirjutada muusikat ainult nagu muusik.» Kuid vaevalt võib arvata, et Mahleri võitlus «maailmavaate eest muusikavahenditega» jõudis lõpule Neljanda sümfoonia viimasel leheküljel.

Samuti äratab kahtlust tees, et helilooja-filosoof püüdis kirjutada ülejäänud sümfooniaid (kaasa arvatud ka «Laul maast») maailmavaatelisi kategooriaid vältides. Neljas esimeses sümfoonias peab Mahler ülipingelisi sisedialooge kõige selle üle, mida üldkokkuvõttes määratletakse mõistega Elu ja mis sisaldab endas ka mõiste Inimene. Ja kuna Mahleri kangelane pole titaan (kuigi Esimese sümfoonia loomiseks andis tõuke Jean Paul Richteri poeem «Titaan»), vaid tavaline, ehkki romantilise hingelaadiga inimene, on vastuolud temas teravdatud äärmuseni. Ta võiks enda kohta öelda: «Imetluse, valu ja rõõmuga maailma mõistes õpin tundma iseennast.»

Teises triloogias astub Mahleri kangelane uude, tarmukamasse faasi. Vastukaaluks keerukaile otsinguile, mille eesmärgiks on leida inimese koht universumis, vastukaaluks elu ja surma, looduse ja inimühiskonna, tõe ja silmakirjalikkuse, usu ja uskmatuse probleemidele tõuseb Viiendas sümfoonias esile Inimene, kes võitleb Pimedusega. Jõud, mis on vaenulik rõõmule, inimlikkuse ideaalidele, väljendub I osas, milles kesksel kohal on leinamarss. Kolmes järgmises osas võib aimata teatud sarnasust Tšaikovski sümfooniate dramaturgiaga. Pärast I osa psühholoogiaküllaseid kihistusi esitatakse rõhutatult primitiivsena kõlav viini valss. Tagasipöördumine helgete tunnete maailma paneb särama ülimalt poeetilise,

keelpillikvinteti ja harfi hõrgu koloriidiga *Adagietto*. Ilma vahepausita järgneb mehisust, selgust ja jõudu kinnitav finaal. Ülekaalukalt helge koloriidi poolest on see sümfoonia suguluses Kolmandaga. Selles avaldub uue triloogia optimistlik alge.

Järgmine lüli on Kuues sümfoonia. Seda nimetatakse Traagiliseks. Oma olemuselt on see Viienda sümfoonia antitees. Ta algab energilise marsiliikumisega, kuid juba II osas on selge, millisesse traagilisse võitlusse iseendaga on kistud kangelane, võib-olla aga sümfoonia autor ise. Ajaliselt seisab Kuues sümfoonia kõrvuti «Lauludega surnud lastest». Ja mitte ainult ajaliselt. Kurjakuulutavad vastuhelgid valgustavad aeglast II osa, mis meloodialt meenutab üht traagilise tsükli lauludest. Pärast fantastilist skertsot algab finaal, tulvil energilist liikumist. See annab erilise karakteri muusikale, mis otsekui ennetaks meie sajandi 20.—30-ndate aastate heliloojate ekspressionistlikku kirjaviisi.

Teise triloogia lõpetab Seitsmes sümfoonia, täiesti erilaadne teos. Triloogia kahe teise lüli kontekstis kõlab see nagu «lüüriline intermetso» ekstaatiliselt tundelise I osaga ja finaalis vabadusse pääseva võiduka jõu juubeldusega. Viieosalise sümfoonia keskpunktiks aga on Skertso, mida raamistavad kaks nokturni (esimene neist on tavalisele orkestrikoosseisule kirjutatud serenaad, teine — serenaad, mis on orkestreeritud väga peenelt: soleeriv viiul, mandoliin, kitarr, harf). Skertso ise on aga kõrgustesse tungiv valguse ja varjude mäng, rembrandtlikult kontrastiderohkelt valgustatud õine rongkäik, mis meenutab Jean Pauli kummalisi nägemusi. Ja kui Mahler pärast romantilises maneeris (teine nokturn!) kirjutatud kolme keskmist osa jõuab finaalini, tundub, et selle mehises kõlas lahustuvad kahtlused, otsingud, nurjumised ja traagilised sündmused, mis olid kogunenud epopöa eelmistes lülides. Selle epopöa mõõtmete suurejoonelisus nõuab ka vastavat kulminatsiooni.

Kirjas oma sõbrale dirigent Willem Mengelbergile kirjutas Mahler: «Lõpetasin äsja oma Kaheksanda. See on suurim, mis ma siiani olen teinud. Ja niivõrd omapärane sisult ja vormilt, et sellest on kirjas võimatu jutustada. Kujutage endale ette, et universum hakkab kõlama ja helisema. Need ei ole enam inimhääled, vaid ringlevad planeedid ja päikesed . . .»

Mahleri Kaheksandat nimetatakse tihti «Tuhande sümfooniaks». Selline «amerikaniseeritud» nimetus ei ütle midagi Mahleri muusika põhiolemuse kohta. Viimane on grandioosne oma ideelt, milles on kontsentreeritud helilooja filosoofiliste mõtiskluste, nurjumiste kvintessents, valu inimeste ja inimkonna pärast, kunstniku tragöödia. Mahler kasutab tohutut instrumentaalkollektiivi 22 puu- ja 17 vaskpuhkpilliga, kaht segakoori ja poistekoori; sellele on lisatud 8 solisti (kolm sopranit, kaks alti, tenor, bariton ja bass) ning lavatagune orkester.

Helilooja jagas sümfoonia kahte ossa vastavalt tekstile, mida esitavad koorid ja solistid. I osa jaoks on tekst võetud katoliku hümnist «Veni creator spiritus» («Tule, elustav vaim»), II osa jaoks 8 rida Goethe «Fausti» II osa lõpust:

Kõik muinasloolik on,
võrdpilt kõik ajalik.
Kohav ja poolik on
täiuseks vajalik.
Saab kord, ehk tee küll pikk,
otsingust leid.
Kõik iginaiselik
ligi veab meid.

(Tõlkinud A. Sang)

Kulminatsioonilises Kaheksandas sümfoonias väljendub kõige selgemalt Mahleri peamine eetiline idee: muusika on isiksuse ja massi mõjutamise üllamaid jõude.

Kutse «elustavale vaimule» ei sunni hoopiski mitte meenutama dogmaatilisi kirikuviise, vaid muusikat, mis kutsub inimest inimlikkusele, psühholoogilist laadi muusikat, nagu näiteks Skrjabini Esimese sümfoonia finaal ja tema «Müsteeriumi» ehkki uduse ja läbinisti idealistliku, kuid uhke idee kavandid.

«Iginaiseliku» ligitõmbavust ei mõista Mahler otseses, ammugi mitte lihtsustatud variandis, vaid üldistatumalt, sublimeeritult. «Iginaiselik» on lahutamatu loomingulisest, maailma ümberkujundavast algest. Kunsti ülev humanistlik roll koos tema õilistava mõjujõuga moodustavad Kaheksanda sümfoonia idee põhialuse. Kuid kõike seda kohutavat, ebainimlikku, mis jäi väljapoole sümfoonia piire, pole võimalik ületada ei kirgliku protesti, ei anumisega, ei pagemisega filosoofia sügavustesse või metafüüsika tihnikusse. Nii imelik kui see ka on, kuid sümfoonias, mida helilooja polnud mitte üksnes «välja haudunud», vaid ka — liialduseta öeldult — läbi kannatanud, puudus konflikt.

Mahleri viimases lõpetatud sümfoonias, 1909. aastal loodud Üheksandas, pöördub helilooja tagasi väheldase, peaaegu kammerkoosseisu juurde, otsekui puhates pärast Kaheksanda sümfoonia raevutsevaid helisid. Nii *Andante*'s (I osa), Lendleris (II osa) kui ka Viini klassikute sümfooniate finaale meenutavas Rondos väljendab Mahler puhtisiklikke tundeid, rõhutades lõpu-*Adagio*'s kannatuse sügavust. Selles mõttes võib Üheksandat sümfooniat tõlgendada nagu eelmise antiteesi. Teravamalt kui kunagi varem tundis helilooja vajadust lõpetada oma sümfooniline epopöa üldistusega. Ja siis sündis mõte Epiloogist, mis kätkes endas need antiteesi elemendid, millest oli nii suur puudus Kaheksandas sümfoonias. Sündis «Laul maast». See põhineb VIII—IX sajandi hiina poeetide Li Bo, Yuan Zheni ja Wang Wei luulel, mille on saksa keelde tõlkinud Hans Bethge. Kuues osas, mis on kirjutatud tenorile, metsosopranile ja orkestrile — «Joogilaul», «Üksildane sügisel», «Noorusest», «Ilust», «Joomar kevadel», «Lahkumine» —, loob Mahler sarja

helilõuendeid elust, igatsusest, rõõmust, ilust, joobumusest ja kõige oleva vältimatust lõpust. Helilooja ei tsiteeri iseennast, ei pöördu ei sümfoonilise epopöa teemade ega teksti reministsentside poole. Assotsiatsioonid, mis seovad «Laulu maast» eelnevate lülidega, tekivad iseenesest.

«Laulus maast», nagu ka Üheksandas sümfoonias, loobub Mahler Kaheksanda sümfoonia hiiglaslikust esitusaparaadist. Ta vestleb südamlikult, häbenemata intiimseid intonatsioone. Päris peo alguses, kui karikad on juba täidetud ja lauasistujad sirutavad nende poole käe, peatab pidulisi lauliku hääl: «Veel ärge jooge, ma laulan teile laulu.» Nagu piiblilegendis seinale ilmunud kiri «Mene mene tekel ufarsin» [1], kõlavad siin sõnad:

Kõik õudne on siin elus,
meid ootab surm!

Ei laulu «Noorusest» rafineeritud ja haprad helid ega ilu ülistamine (tsükli III ja IV osa) suuda vastu seada oma valgust ja headust nende osade muusikale, kus maailm end ilmutab lõpu, hukkumise süngetes eelaimustes («Üksildane sügisel», «Lahkumine»). Ka loodus, kõigi «rändajate ja reisijate» truu tee- ning vestluskaaslane, loodus, mis nii palju kordi on äratanud Mahleri sümfooniate kangelastes ülevaid mõtteid ja lootust, — isegi tema peab siin, «Laulus maast», kuulama katkendlikku, seosetut monoloogi, traagilist hingepaljastust («Joomar kevadel»).

Sümfoonilise epopöa alguses, Esimese sümfoonia «Marsis Callot' maneeris», hullasid metsloomad rõhutatult banaalse motiivi saatel. Siin aga, joomari laulus, läheneb «Inimlik komöödia» lõpule. Seetõttu ongi nii traagiline kontrast looduse igavese puhtuse, lindude vidistamise ja trillerdamise ning inimese seosetu pomina vahel. Inimene on jõudnud viimse piirini — selle taga algab olematus.

Kannatuste, elust lahkumise teema lõpetab nii «Laulu maast», Üheksanda sümfoonia kui ka kogu epopöa, mis koosneb kümnest monumentaalsest partituurist. Neisse on kätketud Mahleri filosoofiliste mõtiskluste viljad, mis on välja hautud, läbi kannatatud julmuse, vale, rõhumise kohutava maailma tingimustes.

Nagu juba öeldud, ei olnud helilooja Gustav Mahler kabinetifilosoof. Mitte raamatud, vaid elu ise juhtis teda nähtuste sügavusse. Nähes kaasaegse kodanliku maailma paiseid — vaevalt sai ta aru selle ühiskonna liikumapanevatest jõududest —, ei võinud Mahler asuda võitlusest «kõrgemal seisvale» positsioonile. Ta on võitluse keerises ja tema käes on kunstirelv, mis purustab kurjust. Kogu oma talendi energiaga kutsub ta valguse ja tõe juurde.

Pöördudes mitte valitute, vaid laia kuulajaskonna poole, järgnedes seega Beethoveni ja Tšaikovski eeskujule, nägi Mahler alati

[1] 'loendatud, vaetud, tükeldatud' (aramea keeles). Selle lause olevat kirjutanud ebamaine käsi Babüloonia kuninga Belsatsari peosaali seinale. Vastavalt prohvet Taanieli tõlgendusele ennustanud see Babüloonia riigi hukku. *Tõlk.*

enda ees filosoofilise sümfonismi kõrgeimat tippu — Beethoveni Üheksandat. Nagu suur õpetaja, kes Üheksanda finaalis pöördus sõna — solistide ja koori poole, nii tunnetab ka Mahler sõnade vajalikkust seal, kus kujundi, tegevuse, idee konkreetsus on tema jaoks eriti tähtis. Just seepärast pöördub ta Teises, Kolmandas, Neljandas ja Kaheksandas sümfoonias «Poisi võlusarve», Klopstocki, Nietzsche poole, «Laulus maast» aga hiina poeetide poole.

Mitte üksnes tema sümfoonilise kroonika kangelast ei taba traagilised kaotused kokkupõrgetes labasuse, vale, künismiga. Sedasama saab tunda ka Mahler ise. Aastakümme, mille jooksul tema poolt juhitud Viini ooper saavutas enneolematu õitsengu, lõppes helilooja sunnitud lahkumisega. USA-s veedetud aastad (1907—1911) jätsid kibeda järelmaigu, mille tekitas orkestrantide, lauljate, mänedžeride ja publiku asine vaim ning täielik ükskõiksus tõelise kunsti suhtes. Šaljapin, kes jälgis Mahleri tööd New Yorgi *Metropolitan Opera*'s, tema asjatuid pingutusi murda rutiini, hääldas suure muusiku perekonnanime tahtlikult mitte «Mahler», vaid «Malöör» (prantsuse keeles tähendab *malheur* — õnnetu) ...

Varsti pärast Ameerikast Viini naasmist Gustav Mahler suri. Ta jõudis vaid 51. eluaastani ...

Mahleri loominguga on seotud palju lahendamata probleeme. Dirigendid ja muusikateadlased uurivad hoolikalt tema pärandit, süvenevad tema vokaal- ja sümfooniliste teoste maailma. Lõpetamata jäi Kümnes sümfoonia. Eskiiside järgi otsustades oli see kavandatud kui «Dante-sümfoonia». 20-ndate aastate algul redigeeris Ernst Křenek kaks osa, 1963. aastal lõpetas inglise muusikateadlane Deryck Cooke Mahleri visanditele toetudes sümfoonia ülejäänud osad. Kuid alles siis, kui grandioosne sümfooniline epopöa, mis sajandi filosoofilise kroonikana seisab kõrgemal «Jean-Christophe'ist» ja «Forsyte'ide saagast», jõuab täielikult käibele kuulajate, sümfoonilise muusika hindajate seas — alles siis osutub võimalikuks täielikult mõista Mahleri kaasaegsetele ja järeltulevatele põlvedele adresseeritud pärandi suurust.

Õigus oli I. Sollertinskil, kui ta kirjutas: «Mahler oli viimane, kes püüdis Euroopas — kodanliku kultuuri sisemuses — ehitada «sümfoonilist maailma» heroilis-filosoofilise paatose alusel ...»

RICHARD STRAUSS

1864—1949

Harukordne saatus langes osaks Richard Straussile. Ligi seitsekümmend aastat kestis tema hämmastavalt õnnelik loomingutee; kuulsus saabus talle varakult. Tema muusikalise tegevuse amplituud oli ülisuur. See kätkes endas loometöö, dirigeerimise, muusikalis-ühiskondlike organisatsioonide juhtimise. Ja selle kõige juures oli tal suurepärane tervis, mis kindlustas loomingulise väsimatuse ja pikaealisuse. Ja edu — edu, mis üksikutele loomingulistele ebaõnnestumistele vaatamata moodustas Richard Straussi elukliima.

Müncheni metsasarvemängija, oma ala suure meistri poeg Richard Strauss hakkas muusikat õppima nelja-aastaselt. Kuid juba kätkist saadik elas ta muusika keskel. Oma kõlalise fantaasia rikkuse eest ei võlgne Strauss tänu hoopiski mitte õpetajatele. Muusikat õppis ta muusikalt eneselt. Õpetajate osa polnud aga suurem kui neil, kes õpetasid kirjaoskust Tšehhovile, Romain Rolland'ile või Stefan Zweigile.

Veel enne kahekümneaastaseks saamist tõuseb ta kartmatult dirigendipulti suure orkestrijuhatamise meistri Hans Bülow' kõrvale. Kolmekümnendaks eluaastaks aga asub ta Berliini Kuningliku Ooperiteatri peadirigendi kohale — see oli kõige kõrgem muusikalise interpretatsiooni tribüün Saksamaal. Sihvakas, ideaalse dirigendifiguuriga, rahuliku näoga, mida kroonis kuplina tohutu laup, heledasilmne, «toniseeris» Richard Strauss, kes tundis ükskõik millise ülikeeruka partituuri iga detaili, orkestrit juba pulti ilmudes. Tema esimesed esinemised dirigendina langevad 80-ndate aastate algusesse, viimast korda dikteeris ta oma tahet orkestrile vähe aega enne surma, mis tabas teda 8. septembril 1949. aastal. Ligi 70 aastat puldis!

Straussi teoste nimekirjast võib leida hulgaliselt suurepäraseid kammerteoseid. Kuid need on ainult tähtsamate loominguliste magistraalide — sümfoonilise ja ooperiloomingu kõrvalharud.

Straussi varastes partituurides kõlab selgelt uusromantilise suuna kirgliku eestvõitleja hääl, mis sunnib meenutama kõrvuti Wagneri ja Lisztiga nende eelkäijat Hector Berliozi, üht programmilise sümfoonilise muusika rajajat. Straussi anne areneb väga dünaamiliselt. Ühe aastakümne jooksul (1888—1898) ilmuvad programmilised sümfoonilised teosed: «Don Juan», «Macbeth», «Surm ja kirgastus», «Till Eulenspiegel», «Nõnda kõneles Zarathustra», «Don Quijote», «Kangelase elu», «Sinfonia domestica».

Peaaegu alati, kui kõneldakse või kirjutatakse noorest helilooast, märgitakse, et ta jõudis küpsusele aste-astmelt. Straussi biograafias pole see nii. Kaks esimest sümfooniat on vaid suleproovid. Sellele järgneb reis Itaaliasse. Muljetest üleküllastunud Strauss suudab vaevu tagasi hoida helikujundite voogu, mis tungleb partituuripaberile. Nii ilmub 1886. aastal esimene sümfooniline poeem — «Itaaliast», siirust ja vaimustust tulvil muusika, omapärane muusikaline «reisipäevik».

Ja kahe aasta pärast «Don Juan», samuti sümfooniline poeem, üks suurimaid šedöövreid helilooja loomingus. Selle võrgutaja portreede tohutule hulgale, mille loomisest on osa võtnud Tirso de Molina, Molière, Mozart, Byron, Puškin, Dargomõžski, Lesja Ukrainka, lisas Strauss veel ühe. Tema kangelases tormitseb väsimatu maailmatunnetamiskirg. Lõputud seiklused, avantüürid pole tingitud kergete võitude püüdmisest, vaid pidupäevasest elutajust. Straussi sulest sünnib rabavalt ere karakteristika — don Juani

portree. Neli metsasarve unisoonis intoneerivad teemat erutatult tremoleerivate viiulite taustal, ja see teema kõlab nagu söakas ning kütkestav väljakutse. «Don Juani» partituur sisaldab mõningad epigraafid, mis pärinevad Nikolaus Lenau samanimelisest dramaatilisest poeemist, kuid need on vaid tagasihoidlikud remargid. Straussi fantaasia valib lennuks oma tee, mõõtmatult maisema, kui on seda Lenau ennast analüüsiv kangelane. «Don Juani» orkester on hiilgav «kõlapidustus». Hämmastav värvide rohkus, instrumentaalfaktuuri mitmekesisus, dünaamika küllastatus, ootamatud tämbrikombinatsioonid, lakkamatu optimismivoog, jutustuse sädelev emotsionaalne toonus, kontrastide teravus — võimatu on üles lugeda kõike, mis kütkestab kahekümne nelja aastase helilooja loodud «Don Juanis».

«Don Juani» esiettekande päeval, 1889. aasta sügisel Weimaris, sai alguse Straussi maailmakuulsus. Seda kindlustasid sümfoonilised poeemid «Macbeth» (1890), «Surm ja kirgastus» (1890). Pisut vähendas seda tema esimesele ooperile «Guntram» (1893) osaks saanud tagasihoidlik vastuvõtt. Kahe aasta pärast saab Strauss loomingulise revanši sümfoonilise poeemiga «Till Eulenspiegel». Straussi kuulsus tõuseb taas järsult.

Meie kõigi mälus elavad Till Ulenspiegeli, tema isa Klaasi, Tilli sõbra Lamme Goedzaki kujud, nii ilmekalt välja joonistatud Charles De Costeri poolt. Orjastatud, hispaanlastest vallutajate pihtide vahele surutud Flandria poeg Till, kelle osaks on küll viletsus, kuid kes ei lase pead longu isegi tapalaval; Till, kelle südamele koputab põletatud isa tuhk — mitte see Till pole vallanud Straussi kujutlusvõimet. Teda köitsid vallatud vembud, lõbus segadus, mis alati tekib seal, kuhu ilmub Till lauldes või vilistades, kukerpallitades, kedagi narritades, kentsakaid koerustükke välja nuputades.

Ka täna, kolmveerand sajandit pärast teose loomist, rabab Straussi «Till» teravmeelsusega, orkestrivärvide pimestava kirkusega, tormilise fantaasiaga, mille põhjatutest sügavustest tõusevad reastikku kõlakujundid, niisama reljeefsed kui need, mis ilmuksid meie ette teatrilaval või isegi tõeluses.

Samasuguse ammendamatu kujutlusjõuga on loodud Kurva kuju rüütli ja tema kauni daami, Toboso Dulcinea sümfoonilised portreed. «Don Quijote» partituurilehekülgedelt kostavad sõjakad hüüded, mõõkade kõlin, ägedad lahingud Alifanfarone vägedega, tõuseb pilt kahevõitlusest Särava kuu rüütliga. Sügav kaastunne La Mancha hidalgo vastu läbib õilsa kangelase surmastseeni. Kõigist hüljatuna, «teise maailma» lähenemist tundes, sukeldub don Quijote mälestustesse. Ta lehitseb oma eluraamatu koltunud lehti. Tema kõrvu kostavad inimhääled, sündmuste ja seikluste järelkajad. Vaibuv tšellosoolo, eleegiline fraas klarnetilt — ja kõik on lõppenud.

Võrreldes «Don Quijotet» teiste sümfooniliste poeemidega, on kerge märgata programmilisuse varjukülgi. Helilooja ei lase oma kangelastel sammugi astuda, ilma et see oleks fikseeritud noodi-

ridades. Selline kangelase ülemäärane «hooldamine» koormab teost liigsete detailidega, mille tõlge muusikakeelde on väga tinglik ning venitab muusikalist konstruktsiooni. «Don Quijote» vältab ligi 40 minutit, samal ajal kui «Till Eulenspiegel» kestab 18, «Don Juan» aga 17 minutit.

Kuigi Straussi igas uues teoses avaldub särav anne ja meisterlikkus, ei jää märkamatuks sümfoonilise idee teatud madaldumine hilisemates partituurides — sellistes nagu «Kangelase elu» (1898) ja *Sinfonia domestica* (1903). Strauss ei püüdnudki kunagi mõista progressiivseid mõtlejaid. Ta rahuldus Nietzsche ja Schopenhaueriga. Esimese ideed kutsusid ellu sümfoonilise poeemi «Nõnda kõneles Zarathustra» (1896), teise filosoofia leidis omapärase väljenduse poeemis «Surm ja kirgastus» (1889).

Sümfooniline poeem «Kangelase elu» on autobiograafiline, kuid mingil määral ka poleemiline teos, sest muusikalis-dramaturgilise ideekavandi keskpunktis on kangelase vaidlused, kokkupõrked, isegi lahingud oma vastaste, kriitikutega. Neid «sulekribijaid» ja «paberimäärijaid» kujutab Strauss helidega, mis peaaegu naturalistlikult reprodutseerivad hanekarja kaagutamist. Iseennast kujutab helilooja aga sümboolselt selles helistikus, milles on kirjutatud Beethoveni «Eroica» (*Es*-duur). Ta vihjab temaatilisele sugulusele tonaalsuse, meloodia fanfaarse karakteri ja instrumendivärvi — metsasarvede abil.

Edasine «üleva sümfonismi» madaldumine toob Straussi «Kodusümfoonia» juurde, millele autor suurema pidulikkuse saavutamiseks andis ladinakeelse pealkirja *Sinfonia domestica*. Kui «Kangelase elus» oli veel tunda midagi ideelise aluspõhja taolist (kangelase võitlus vastastega), siis «Kodusümfoonias» toob Strauss kangelase Parnassilt alla, sunnib teda sõjaratsu seljast maha tulema ja hindama väikekodanliku heaolu mugavust. Mõõga asemel saab kangelane kätte kombelise vihmavarju, teda ei ümbritse võitlus- ja mõttekaaslased, vaid tädid ja onud. Head inimesed, lakkamatu naeratus näol, vaatlevad vaimustatult vastsündinud lapsukest, kangelase last, ja huilgavad üksteise võidu vaimustatult: «Täiesti isasse», «Täiesti emasse»...

Kaksteistkümmend aastat sümfonist Strauss vaikib. Neil aastail loob ta terve hulga oopereid, millest on juttu edaspidi. Alles aasta pärast Esimese maailmasõja algust pöördub ta taas sümfooniažanri poole, millele olid pühendatud ta loomingulise nooruse aastad. 1915. aastal ilmub «Alpi sümfoonia».

Ärevale sõjaajale vaatamata köitis «Alpi sümfoonia» esiettekanne publiku tähelepanu. Kõiki huvitas teos, mis oli loodud pärast nii pikaajalist pausi selles žanris. Edu oli suur. Kui aga ovatsioonid vaibusid ja mõistuse kriitiline hääl oma õigustesse astus, juhiti Straussi tähelepanu (mitte põhjuseta) samasugusele muusikalist kaleidoskoopi meenutavale episoodide killustatusele, nagu oli olnud juba «Don Quijotes». Heliloojale heideti ette, et monumentaalse vormi konstrueerimise asemel piirdus ta «sümfoonilise reportaa-

žiga» Alpides viibimisest. Tõepoolest jaguneb «Alpi sümfoonia» selgelt väljajoonistatud episoodideks: «Öö», «Päikesetõus», «Rännak mägedes», «Mets», «Jalutuskäik oja kaldal», «Kosk», «Nägemus udus», «Udu tõuseb üles» jne. Kas pole see tunnusmärk, et Strauss oli jõudnud tema jaoks uudse, impressionismist mõjutatud sümfoonilise mõtlemise stiilini? Sellele mõttele kallutavad meid peenimate värvikombinatsioonide rohkus partituuris, harmoonialaigud, mis meenutavad Straussi prantsuse kolleegide kirjaviisi, ja kujundite ring, mis meenutab impressionistide lõuendeid . . .

«Sümfoonilise pausi» aastad on täis pingelist tööd ooperite kallal, mis, nagu sümfoonilised poeemidki, valmisid järjestikku. Pärast varast katsetust selles žanris — ooperit «Guntram» (1893) — ilmub 1905. aastal «Salome», tema järel «Elektra» (1908), «Roosikavaler» (1910), «Ariadne Naxosel» (1912).

Straussi huvi ooperi vastu ei kustu ka järgnevail aastail. 1918. aastal kirjutab ta «Varjudeta naise», seejärel «Intermetso» (1923), «Egiptuse Helena» (1927), «Arabella» (1932), «Vaikiva naise» (1935), «Rahuliku päeva» (1936), «Daphne» (1937) ja «Danae armastuse» (1940).

Sellise terava demarkatsioonijoone, mis jagas Straussi biograafia kaheks — sümfooniliseks ja ooperiperioodiks, tingisid paljud põhjused, mis tõenäoliselt peituvad sügaval loomingu salakambris. Strauss ise kõneleb oma kolmanda ooperi esietenduse eel rabava lihtsameelsusega: «Sümfoonilised poeemid ei valmista mulle mingit naudingut.» Kuid selle demarkatsioonijoone moodustumise protsessis mängisid otsustavat osa sootuks tõsisemad põhjused kui lihtsalt huvi kadumine sümfooniliste poeemide vastu. Strauss jõudis kuulsuse tippu heliloojana — Wagneri ja Liszti järglasena — ning dirigendina, kes sooritas triumfaalseid reise Euroopa pealinnades. Neid turneesid võib vaadelda kui «maailma sümfooniliste garnisonide suurt ülevaatust». Kuid mingil hetkel hakkasid ilmnema uued tendentsid. Veel kõlasid valjud vaimustusavaldused, veel nimetas ajakirjandus Straussi inertsi mõjul «maailma suurimaks heliloojaks», kuid edu temperatuur hakkab juba langema. Üha selgemalt laieneb Euroopa muusikaelus huvi «uue muusika» vastu, vene kooli — Mussorgski, Rimski-Korsakovi, Borodini vatsu, prantslaste Debussy, Raveli, Dukas' vastu, Bartóki vastu, 1910. aastal juba muusikaareenile ilmunud Stravinski, tema järel aga ka Prokofjevi vastu. Just siis jahenebki Strauss sümfoonilise žanri suhtes ja «moduleerub» ooperisse.

Maksnud Wagnerile lõivu «Guntramis», oma esikooperis, mille publik võttis vastu võrdlemisi kuivalt, tekitab Strauss sajandi alguse ooperimaailmas tormi «Salomega». Need on aastad, mil Oscar Wilde'ist saab üks moodsamaid kirjanikke ja kas või sellegi pärast on huvi tema draama süžeele kirjutatud ooperi vastu loomulik. Kuid «Salome» erutab ka seda osa publikust, keda ei paelu inglise kirjanduse rafineeritud meistri looming. Neid inimesi tõmbab varakristliku epohhiga seotud verine süžee, erootikast küllastunud atmosfäär, mis ümbritseb ooperi kangelannat Salomet.

. . . Kuningas Herodese käsul on kinni võetud ja maa-alusesse kongi heidetud prohvet Jochanaan. Salome tahab näha vangi, kuid valvemeeskonna pealik Narraboth keelab talle seda, viidates Herodese karmile käsule. Teades, et Narraboth teda kirglikult armastab, võlub Salome teda pilgu ja liigutustega ning saavutab oma eesmärgi — prohvet tuuakse kongist välja. Esmakordselt elus haarab Salomet soov suudelda meest. Salome sirutab tema poole käed, kuid Herodese vang lükkab kuningatari eemale. Suutmata seda stseeni taluda, tapab Narraboth enese. Salome ilmselt ei märkagi valveülema keha, mis ta jalge ette langeb. Ja kui tuleb Herodes ning palub endale tantsida seitsme loori tantsu, esitab Salome tingimuse. Ta on nõus, kui Herodes täidab ükskõik millise tema soovi. Herodes tõotab seda. Heitnud endalt viimase loori, lõpetab Salome tantsu. «Tahan Jochanaani pead!» ütleb ta Herodesele. Isegi too, kes muistsete pärimuste kohaselt suples veres, — isegi too võpatab. Kuid Salome on järeleandmatu. Timukas ulatab talle hukatu pea, tema aga liibub surnu huultele. Õudusega hüüab Herodes valvureile: «Tapke see naine!» Marmorastmeile langeb Salome laip.

Ooperi arenguloos asub «Salome» uusromantismi, verismi ja ekspressionismi teede ristumiskohal. Orkestrikanga pinevus, sümfonism pärineb esimeselt. Tundeline eksaltatsioon ja naturalismilähedus viivad «Salome» sugulusse Puccini, Mascagni ning Leoncavallo loominguprintsiipidega; lõpuks — tegevustiku sünge, tihendatud atmosfäär assotsieerub oma muusikalise väljenduse poolest ekspressionistliku kirjaviisiga. Tasub lisada, et ligi kaks tundi vältav ooper esitatakse ilma vaheajata.

Tänapäeva vaataja tajub seda ooperit teisiti kui sajandi alguses. Kõige vähem erutavad teda kangelaste patoloogilised kired. Köidab muusika tohutu väljendusjõud ja omapära, temasse kätketud tunnete tugevus, mis on ooperiklassika lahutamatu tunnusjoon.

Oma järgmise ooperi «Elektraga» lähenes Strauss veelgi enam ekspressionismile, näidates kätte tee, mida mööda hiljem läheb Alban Berg ooperiga «Wozzeck». Dramaturg H. Hofmannsthal, Straussi kauaaegne kaasvõitleja, töötas Sophoklese tragöödia «Elektra» ümber kaasaegse teatri tarvis. See näidend ongi peaaegu muutmatult seatud muusikasse ja moodustab ühevaatuselise ooperi. Ja jällegi erutub saal teose süžeest, muusikast, eetilisest ideest, kuigi tegevus toimub Trooja sõja ammustel aegadel ja kauges Mükeenes. Õigus oli kriitikul, kes kirjutas, et «Salomet» ja «Elektrat» võib nimetada sümfoonilisteks poeemideks lauluga — niivõrd suur on neis orkestri roll.

Pärast selliseid süngeid oopereid nagu «Salome» ja «Elektra» sai Richard Strauss kuulsaks heliloojana, kes kaldub ülimalt traagiliste süžeede poole. «Roosikavaleri» esietendus lükkas selle arvamuse ümber ja tõestas Straussi talendi mitmetahulisust. «Roosikavaleri» tegevuskoht on Viin, -aeg: XVIII sajandi 40.—80-ndad

aastad. Hofmannsthali võluval libretol on palju ühist Mozarti ooperite «Figaro pulm» ja «Don Juan» dramaturgiaga. Ka «Roosikavaleri» muusikas valitsevad võluv kergus ja rõõm, mis meid paeluvad Mozarti ooperites.

... Krahvinna von Werdenberg märkab kurvastusega, et aeg jätab temale närbumise halastamatud jäljed. Ta on ikka veel veetlev, kuid ei kannata välja võrdlust oma noore armastatu Octavian Rofranoga. Kauge sugulase parun Ochsi ootamatu ilmumise tõttu peab krahvinna kähku riietama Octaviani naiseriietesse ja tutvustama teda kui oma kammerneitsit. Parun valmistub abielluma ja kombekohaselt peab keegi vääriline noormees andma tema pruudile üle hõberoosi. Krahvinna nõustub parunit aitama ja pakub saadikuks «kedagi Octaviani», kelle portreega medaljoni ta parunile näitab. See on hämmastunud pildi ja kammerneitsi sarnasusest, kuid ei kahtlusta midagi. Octaviani ja rikka aadliku tütre Sophie kohtumine ei piirdu roosi üleandmisega. Pärast mitmesuguseid lõbusaid vahejuhtumeid ja katsumusi saab Octavianist Sophie mees; vana seeliku- ja kaasavarakütt Ochs paljastatakse, krahvinna aga lepib pisaraid neelates saatusega ja mõistes, et tema elu õitseaeg on möödas, ühendab noore paari käed.

«Roosikavaleri» lüürika on kerge ja meloodiline, selles Strauss nagu pöörduks taas laululisuse poole, ümbritsedes tegelasi kütkestava kõlaatmosfääriga, mis meenutab tema suure nimekaimu valsse.

Paljudeks aastateks saab H. v. Hofmannsthalist Straussi «ihulibretist». Andeka stiliseerijana ühendab ta oma libretodes klassikalisele dramaturgiale iseloomulikud jooned kaasaegse teatri nõuetega. Molière'i näidendi «Kodanlasest aadlimees» lavastuse jaoks lõi Hofmannsthal intermeediumi «Ariadne Naxosel». Theseuse poolt hüljatud antiikkangelanna muutus Hofmannsthali sule all muusikasse seatud *commedia dell'arte* tegelaseks. Arendanud intermeediumi ooperilibreto mõõtmeteni, äratas autor Straussi huvi selle vastu. Nii sündiski viimase ooper «Ariadne Naxosel» (1912), mis on kavandatud kammerlikuna ning mille tagasihoidlik orkester koosneb 36 inimesest.

Oma ooperistiili otsingul, jahtunud nii Wagneri ooperite monumentaalsuse kui ka antiikseile koturnidele tõstetud kangelaste vastu, jõuab Strauss kord vooruslike muinasjutusüžeedeni nagu «Varjudeta naine» (1918), kord väikekodanliku komöödiani — «Intermetso» (1923), kord antiikmüüdini Danaest, kes põlgab ära armunud Zeusi, et jääda truuks eesliajaja Midasele («Danae armastus», 1940). Ja kui «Roosikavaleris» Strauss elustab arioosse stiili meloodilise kerguse, «Danae armastuses» tõlgendab vokaalpartiisid suure ooperi plaanis, siis «Intermetsos» juhindub ta retsitatiivooperi žanrilistest iseärasustest. Sellise ooperi süžeed kommenteerib heldelt orkester, olustikuliste üksikasjadega ülekuhjatud tegevus aga tundub tahtlikult proosalisena. «Intermetso»

eessõnas kirjutab Strauss noortele dirigentidele adresseeritud «kuldsetes reeglites»: «On vähe sellest, kui sina, kes sa teksti peast tead, kuuled laulja iga sõna. Publik peab teksti tajuma ilma pingutusteta. Kui ta tekstist aru ei saa, jääb ta magama.»

Richard Straussi ooperi- ja sümfooniline pärand on suur. Need žanrid määratlevad põhiliselt tema loomingu palge, kuigi ka ta kammermuusikas — viiuli-, tšello- ja klaverisonaatides, vokaaltsüklites — on palju poeetilisi mõtteid. Mõne aastakümne jooksul toimus kontserdi- ja teatripraktikas loomulik valik, mille tulemusel kujunes välja reaalne Straussi-repertuaar, kuhu tingimata kuuluvad «Don Juan», «Till Eulenspiegel», «Don Quijote», «Surm ja kirgastus», «Salome», «Elektra», «Roosikavaler». Sellele põhinimestikule lisanduvad dirigentide ja lavastajate tahte kohaselt veel teisedki sümfoonilised poeemid ja ooperid.

Alustanud uusromantismi positsioonidelt, omandanud fenomenaalse kompositsioonitehnika, kaldus Strauss oma pika loomingutee jooksul kord impressionismi, kord ekspressionismi poole, kuid tegi seda sujuvalt, sildu põletamata, ilma meeleheitlike otsinguteta. Igas tema poolt valitud maneeris ilmutas ta enesekindlat meistrikätt ja lükkas sellega mingil määral tagasi etteheited eklektilisuses, mis oleksid olnud omal kohal.

Richard Straussi tee kulges tormilisel epohhil: ta elas üle Prantsuse—Preisi sõja ja kaks maailmasõda. Kuid miski ei suutnud talle sisendada kitsalt natsionalistlikke tendentse. Parimaks tõendiks sellest on palju aastaid kestnud sõprus Romain Rolland'iga ja esitatava repertuaari vaba valik hitlerismi süngetel aastatel.

Straussil oli hämmastav muusikalise ilukõne anne, mis põhines soovil äratada oma jutustusega kangelaste elukäigust kuulajate huvi. Ja kangelased, kelle saatus oli seotud Antiik-Kreekaga, iidse Juudamaaga, keskajaga ja XVIII sajandiga, taaselustusid Straussi partituuride lehekülgedel. Kuid ükskõik millist epohhi Strauss käsitles, jäi ta ikka ennekõike XX sajandi heliloojaks.

Hiilgavalt elatud elu kulges viimastel aastakümnetel ebatavalist teed mööda. Minister Goebbelsi käsu kohaselt määrati Strauss *Reichsmusikkammer*'i (Riigi Muusikapalati) etteotsa. See asutus juhtis kogu riigi muusikaelu. Kuid ei möödunud kaht aastatki, kui Strauss juba otsustavalt keeldus juhindumast natsliku propaganda ettekirjutustest. Ta kaitses oma libretisti — juut Stefan Zweigi; keelule vaatamata dirigeeris kontserti 1935. aastal surnud prantsuse helilooja Paul Dukas' teostest. Kui aga sõda lähenes lõpule, aastail 1944—1945, lõi ta ühe oma viimastest teostest, «Metamorfoosid» keelpilliorkestrile, ja tsiteeris selles Leinamarssi Beethoveni «Eroica'st». «Metamorfoosides» väljendub Richard Straussi sügav valu haavade pärast, mille sõda on tekitanud inimkonnale, kultuurile, suurimatele kunstiväärtustele.

PAUL HINDEMITH

1895—1963

Pärast Hitleri võimuletulekut kodumaalt lahkuma sunnitud saksa ja austria kunstiintelligentsi traagilises loendis seisab ka Paul Hindemithi, Richard Straussi noorema kaasaegse nimi. Hindemith jagas Bertolt Brechti, Heinrich ja Thomas Manni, Anna Seghersi, Lion Feuchtwangeri, Arnold Schönbergi, Stefan Zweigi ja tuhandete teiste saatust.

Paul Hindemith kuulus Saksamaa suurimate muusikute hulka, põlvkonda, kelle loominguline kujunemine langes ühte Esimese maailmasõja ettevalmistus- ja algusaastatega. Pärit tööliskeskkonnast, asus ta varakult professionaalse muusiku teele viiuldajana, pianistina ja löökpillimängijana linnaäärsete restoranide, tantsusaalide, õllebaaride orkestriansamblites. Siin õppis ta noorukina tundma muusika pahupoolt. Ja siit, banaalse muusika maailmast tõusis ta suurde kunsti. Ta sai hariduse kahes soliidses konservatooriumis (Darmstadtis ja Frankfurdis). Tema muusikalise arengu tempo on tormiline. 20-aastaselt on ta Frankfurdi ooperiteatri kontsertmeister. Kümne aasta pärast palub Berliini Kõrgem Muusikakool teda vastu võtta kompositsiooniprofessori koht.

Hindemith kuulub nende universaalselt andekate muusikute hulka, kes ei saa end piirata kitsa spetsialiseerumisega. Väljapaistva vioolamängijana, alati loominguõhinas, lõi ta koos türgi viiuldaja Liko Amariga keelpillikvarteti, mis 20-ndate aastate alguses sai maailmakuulsaks. Hindemith on üks kuulsate Donaueschingeni ja Baden-Badeni kaasaegse muusika festivalide organiseerijaid. Palju energiat pühendas ta dirigeerimisele, pedagoogilisele, muusikakriitilisele ja teaduslikule tegevusele. Kuid kõige üle valitses heliloojakutsumus. Noorusaastatel on Hindemith, nagu paljud tema eakaaslasedki, mõjutatud Brahmsist, Hugo Wolfist ja Mahlerist. 20-ndate aastate alguses ilmunud kahes esimeses kvartetis, «Lõbusas sümfonietis» ja «Tantsuviisides» kõlavad ajaloolavalt lahkuva romantismi järelkajad. Kuid mitte see pole tema loomingu peatee.

Hindemithis kui kunstnikus ja inimeses oli ratsionaalne, matemaatilist laadi mõtlemine ühendatud fenomenaalse «arvutustehnikaga», mis on vajalik polüfoonilise muusika keerukate ülesannete lahendamisel, ning tugeva intellektuaalse temperamendiga. Temas peitus loominguline energia, mis ei tundnud piire, mis valas kõige ebaharilikumad, kõige ootamatumad teemad, süžeed, žanrid kõige laiema amplituudiga muusikasse: pikantsetest sketšidest ja olustikutantsudest sügavate filosoofiliste kontseptsioonideni sümfooniates ja ooperites, najivsetest lastepalakestest uskumatu mõttekontsentratsioonini tsüklis «Ludus tonalis» («Tonaalsuste mäng»), mida võib ühtaegu nimetada vaimustavaks muusikaks ja teaduslikuks traktaadiks.

XX sajandi inimese, mõtleja ja muusikuna suhtus Hindemith austuse ning püsiva huviga suurtesse klassikutesse, eriti Bachisse, Beethovenisse, Mozartisse, Brahmsi. Hindemithi «bachiaanluses» pole üksnes tema loomingu esteetika, vaid ka eetika «kümme käsku». Ammendamatu loomingulise energiaga heliloojal, kes lõi pidevalt, peaaegu vahetpidamata mitmes žanris teoseid, oli tõepoolest fenomenaalne kompositsioonitehnika ja kolossaalne töövõime. Vaevalt leidub eri sajandite muusikameistrite seas neid, kel oleks suurem õigus virtuoosse helilooja nimetusele kui Paul Hindemithil.

Toome vaid ühe näite tema heliloojameisterlikkusest. 1927. aastal kirjutas ta ühevaatuselise ooperi-sketši «Sinna ja tagasi», mille süžee on üles ehitatud selliselt, et jõudnud kulminatsioonini — kangelanna tapmiseni, pöördub tegevus samm-sammult tagasi alguse juurde. Samal moel on kirjutatud ka muusika. Seda saab mängida vasakult paremale ja paremalt vasakule. Kindlasti on selline loominguline akrobaatika üpris formalistlik. Kuid millist intellektuaalset pinget nõuab selline formalism!

Hindemith ei alluta oma virtuoosset tehnikat välisele teoreetilisele kontseptsioonile. Kõige vähem austab ta doktriine. Üks Hindemithi muusikalise mõtlemisviisi tüüpilisemaid jooni on tema «raudne kõlaloogika», mõttedistsipliin, mis arendab järjekindlalt ükskõik millist meloodilist, harmoonilist, tämbrilist ideed.

Aastail, mil üht muusika põhialust, tonaalsust, rünnati mitmesugustelt positsioonidelt, mil see kuulutati iganenud nähtuseks, mis pidurdab «lendu lõpmatusse», — neil aastail loob Hindemith korrapärastatud, teaduslikult põhjendatud süsteemi, mis pole suunatud tonaalsuse purustamisele, vaid selle rikastamisele temas eneses peituvate ressurssidega. Selles süsteemis ilmutab Hindemith ühtaegu nii austust klassikaliste traditsioonide vastu kui ka püüdu neid traditsioone interpreteerida meie sajandi helikeele ja kompositsioonivõtete seisukohast.

20-ndail aastail ilmnevad Hindemithil selgelt, eeskätt instrumentaalteostes, neoklassitsismi jooned. Seda kajastavad ülesehituse selgus, rõhutatud täpsus, keerukaks polüfooniliseks kangaks põimuvate kõlavoogude energiline liikumine, meloodilistes joonistes valitsev diatoonilisus. Sellesse perioodi kuuluvad meisterlikult kirjutatud Teine ja Kolmas keelpillikvartett (1921, 1922), Orkestrikontsert (1925), tantsupantomiim «Deemon» (1924), ooper «Cardillac».

20-ndate aastate keskpaigas loob ta tsükli seitsmest teosest, mida ühendab ühine nimetus «Kammermuusika». Siin on juba selgelt tunda uusi hoovusi, mis eemalduvad neoklassitsistlikust kaanonist. Järjekorranumbritega varustatud «Kammermuusikas» hämmastab instrumentaalse fantaasia rikkus ja mitmekülgsus. Nr. 1 on kirjutatud 12 instrumendist koosnevale ansamblile, kuhu kuuluvad muu hulgas klaver, harmoonium, suur hulk löökpille. Klaverikontserdi tüüpi nr. 2-s osalevad 12 instrumenti, neid on käsit-

letud nagu solistide ansamblit. Nr. 3 on tšellokontsert 10 instrumendi laialdaselt arendatud polüfooniaga. Nr. 4 on viieosaline viiulikontsert, milles on tunda moodi tuleva (1925. a.) džässi mõjutusi. Nr. 5 on kontsert vioolale ja puhkpillidele, millele lisanduvad tšello ja kontrabass. Nr. 6 on üliõrn partituur, milles keelpillide taustal soleerib haruldane instrument *viola d'amore*. Viimane, nr. 7 on kontsert orelile kammerorkestriga. Selle «kammermuusika väikese entsüklopeedia» paljudes lülides on tunda groteski, satiiri ja ekstravagantsuse tendentse. Need tulenevad uutest vooludest, mille on sünnitanud 20-ndate aastate Saksamaa keerukas psühholoogiline atmosfäär. Maa kandis kontributsiooni ja reparatsioonide koormat, maksis kuritegelikult lahtipäästetud ja kaotatud Esimese maailmasõja eest. Katastroofilise inflatsiooni, nälja, usupuuduse, moraalse laostumise pinnal sünnib neil aastail Austrias ja Saksamaal ekspressionismi sügavalt pessimistlik kunst. Mitte üksnes «Kammermuusika» üksikutes lülides, vaid ka klaverisüidis «1922», mis maalib pildi pimeduse ja õuduse kütkeis õisest linnast; ka mitmes teises teoses on tajutavad ekspressionistlikud tendentsid neile tüüpilise üleskruvituse, räiguse või, vastupidi, krampliku tardumuse ja prostratsiooniga.

20-ndatel aastatel kirjutab Hindemith ka teistes žanrites. Siin on verine melodraama «Mõrvar, naiste lootus», juba mainitud sketš «Sinna ja tagasi», samuti ka «Päevauudised», ooper sensatsioonilisest lahutusprotsessist, üksikasjadega Ameerika bulvarikirjanduse vaimus, kaasa arvatud vannis seebivahupilvedes istuva kangelanna aaria. Naljatledes lülitab Hindemith «Päevauudiste» orkestrikangasse kirjutusmasina, mille rutaka rütmi taustal koor loeb ametlikke dokumente.

Hindemithi samm kunstis on niivõrd täpne ja sihikindel, et tema kohta on raske öelda: helilooja, kes otsib teed. Ja ometigi otsib ta seda. Nähtavasti ei kanna Hindemithi otsingud sensatsioonilisuse jälgi just seetõttu, et tema looming, vaatamata üksikutele kõrvalekaldumistele peateelt — kabareeooper «Päevauudised» või samuti ühevaatuseline asjake marionettide teatrile «Nusch-Nusch» —, on pühendatud rangelt akadeemilistele žanritele. Ajapikku küpseb temas arusaamine helilooja eetilisest vastutusest ühiskonna ja ajaloo ees. Selle esimesed võrsed ilmuvad suhteliselt varases (1923) oopuses — Rilke sõnadele loodud vokaaltsüklis «Maria elu», milles läbi müstilis-religioosse katte paistavad elavad inimtunded, mõtisklused, püüd mõista elu, surma ja tõe igavesi küsimusi. Hindemith hindas seda oopust kõrgelt ja pöördus kahel korral taas selle poole, luues uued redaktsioonid, ühe neist orkestrile.

Tõe tabas üks uurijaid, kui ütles: «Peaaegu kõik, mis Hindemithi anne on loonud, vaatamata tema loomingu žanrilisele mitmekesisusele ja sagedasele pöördumisele teatri poole, võib arvata XX sajandi sümfonismi valdkonda.» [1]

[1] О. Леонтьева. Карл Орф и Пауль Хиндемит. Сб.: «Музыка и современност», М. 1962, lk. 250.

Selle seisukoha üheks kaalukamaks tõenduseks on Hindemithi kahe ooperi ja kahe samanimelise sümfoonia, «Maalikunstnik Mathise» ja «Maailma harmoonia» loomislugu.

Esimene neist tähistab Hindemithi jõudmist uude etappi, milles heliloojat ei huvita üldse vormiprobleemid, olgugi üpris keerukad ja perspektiivsed. Pimedus, mis laskub Saksamaa kohale fašistliku diktatuuri kehtestamise hetkest alates, kutsub Hindemithis, nagu kõigis progressiivseis kunstnikes, esile vajaduse kaitsta kultuuri barbaarsuse eest, vastandada vägivallale ja ebainimlikkusele humanismi üllad ideed, näidata kunstniku traagilist saatust rõhumise ja terrori tingimustes. 1934. aastal valmis ooper «Maalikunstnik Mathis» helilooja enda libretoga. Samal aastal on loodud ka sümfoonia. Ooperi ja sümfoonia kangelane on tõeliselt eksisteerinud isik, kunstnik Mathis Neithardt (u. 1460—1528), tuntud ka kui Matthias Grünewald. Esimene ooperi seitsmest pildist annab selge ettekujutuse teose ideelisest suunitlusest. Päikesepaistelisel kevadhommikul töötab Mathis kirikugalerii kaunistamisel. Järsku jookseb kiriku õueväravast sisse talupoegade ülestõusu haavatud juht Schwalb koos tütre Reginaga. Kui Schwalb tuleb meelemärkusele, kuuleb Mathis tema erutatud jutustust talupoegade tagakiusamisest võimukandjate poolt. Mathis annab Schwalbile oma ratsu ja mees põgeneb. Kui aga tagaajajad tungivad kirikuõue, ütleb kunstnik neile julgelt, et aitas talupoegade ülestõusu juhil põgeneda.

Hindemith kasutab siin mõistukõne meetodit: XVI sajandisse kuuluva süžee abil loob ta pildi, mis assotsieerub fašistliku Saksamaa sünge tegelikkusega.

Ooperi materjali alusel on kirjutatud kolmeosaline sümfoonia, Grünewaldi Matthiase triptühhoni järgi, mis kaunistab Isenheimi kloostri altarit: «Inglite kontsert», «Kirstupanek» ja «Püha Antoniuse kiusatus». I osa aluseks on võetud ooperi avamäng, mille teema meenutab vanaaegset saksa laulu «Laulavad kolm inglit». Selle meloodiast, mis on ümbritsetud polüfooniliste kaashäälte tihedast põimingust, kujundub energiaküllane ja plastiline muusika. II osas joonistub sordiini all keelpillide taustal flöödi valuline viis, mis nagu leinaks elavate hulgast lahkunud inimest. Viimase osa jaoks valis helilooja vaba rapsoodilise vormi, mis kätkeb endas instrumentide peaaegu kõnetaolised intonatsioonid ja lõpetuseks piduliku rõõmsakõlalise «Halleluuja». Antud kontekstis pole sellel kultushüüde tähendust, vaid ta väljendab valguse võitu pimeduse üle.

Ooper «Maalikunstnik Mathis» lavastati 1937. aastal Zürichis, kuid erinevalt sümfooniast, millest on saanud üks sagedamini esitatavaid teoseid, ei püsinud ta repertuaaris.

Teine selline ooperi ja sümfoonia paar on «Maailma harmoonia». Selle keskne kuju on suur astronoom ja matemaatik Johannes Kepler (1571—1630), kuulsa traktaadi «Maailma harmoonia» autor, kes avastas planeetide liikumise tähtsaimad seaduspärasu-

sed. Kuid Hindemithi ei eruta niivõrd Kepleri teaduslikud avastused, kuivõrd tema saatus: viletsus, haigus, nägemise kaotamine, kirikutegelaste arveteõiendamine tema ema kallal, keda süüdistati nõidumises. Hindemithi erutab suure õpetlase ja inimese elutöö, mille üllaste ideede vastu mässab võhiklik pimedus. Kepleri kujule annab Hindemith üldistava tähenduse XX sajandi inimkonda vapustavate sündmuste valguses.

Oma mõtteid, Johannes Kepleri sangarliku eluvõitluse ülistamise pateetikat väljendas Hindemith sümfoonias «Maailma harmoonia», mis kanti esmakordselt ette Baselis 1951. aastal, ja ooperis, mis lavastati kuus aastat hiljem Münchenis.

Haaratud taevakehade liikumise üleüldise harmoonia ideest, laiendas Hindemith seda ka talle lähimaile nähtustele: «Isegi kõige tühisemates muusikaelementides tunnetame nendesamade jõudude avaldust, mis panevad liikuma kõige kaugemaid tähekogusid.» [1] Kui tihti püüab kord üks, kord teine helilooja põhjendada oma muusikat mingi filosoofilise kontseptsiooniga! Kui paljudel see aga korda läheb . . .

«Maailma harmoonia» kohta märgib G. Šnejerson õigustatult: «Et tunnetada ja väljendada selle muusika kogu tähendusrikkust ja jõudu, pole põrmugi vaja tunda tema uduselt müstilist programmi. Antud juhul võidab helilooja Hindemith filosoof Hindemithi.» [2]

Et märgistada sümfoonia «Maailma harmoonia» osi, pöördus Hindemith VI sajandi filosoofi Boethiuse poole, kes klassifitseeris helikunsti järgmiselt: *Musica instrumentalis*, *Musica humana* ja *Musica mundana*. Nende terminitega — «Instrumentide muusika», «Inimeste muusika» ja «Maailmade muusika» — pealkirjastas Hindemith oma sümfoonia kolm osa. On kerge ette kujutada, et «Maailma harmoonia» on kõike muud kui ooperisüžee. Ja kuigi Hindemith libreto kallal põhjalikult töötas, kasutas materjale Kepleri biograafiast, osutus ooperi dramaturgia sobivamaks kontserditeosele kui lavateosele. Siiski jätab tugeva mulje episood, kus surev Kepler kuuleb taevaste sfääride muusikat, «maailma harmooniat».

Teose sümfooniline variant, mis kestab ligi 35 minutit, on sügav, ülev ja kaunis muusika. I osas jääb oma tungleva noorusliku nurgelisusega meelde energiline teema, mis liigub kvartidena. II osas ilmuvad sujuvad meloodiakäigud, mis vastandavad «inimeste muusikat» «instrumentide muusikale». Finaalis järgnevad üksteisele kakskümmend üks variatsiooni, moodustades nagu mingi «sümfoonilise galaktika», mis sümboliseerib «sfääride harmooniat», «maailma harmooniat». Võimsalt kõlab *E*-duuris lõppakord, selle piirid üha laienevad, otsekui voolaks universumi sügavusest sädelev helidevoog, tähistamaks valguse võidutsemist.

Kõrvuti õpetlase Kepleri ja kunstnik Mathisega leiame Hindemithi loomingulist fantaasiat erutanud kujude seast Assisi Franciscuse. Temast kõneleva legendi leheküljed peegelduvad balletis «Noblissima visione» (ballettmeister Leonid Mjassini libreto). Mitte pühaku elulugu, vaid inimese elu köitis Hindemithi; mitte hardust, vaid inimlikkust on tulvil tema balleti muusika; lõpuks, mitte jutustuse evangeeliumilik kiretus, vaid õigluse nimel rikkusest ja aust lahtiütlemise pateetika — sellised on balleti «Noblissima visione» ideed. Ärakadunud poja lugu meenutava balleti kõiki viit pilti läbib ehtsa trubaduurilaulu muistne viis, mis kehastab mõtete ja tunnete puhtust. Võrreldes Hindemithi orkestrioopuste enamusega on teose muusika kirjutatud polüfoonilise alltekstita, selgelt tungib esile meloodiline joonis. Vaid lõpupassakaljas saab polüfooniline sügavamõttelisus laia arenduse.

Rikkusest ja aust sõpruse nimel lahtiütlemise stseen, sümboolne kihlus Viletsusega, kannatavate, nälgivate inimeste salga ilmumine Pietro Bernadone luksuslikule peole ja paljud teised episoodid koonduvad etenduseks, mis meenutab keskaegset moraliteed.

Teostes «Maalikunstnik Mathis», «Maailma harmoonia» ja «Noblissima visione» ülistab Hindemith inimese helget vaimuilma. Nimetatud partituuridele lisandub neile vaimult lähedane sümfoonia «Serena», mis on kirjutatud 1946. aastal ühe USA orkestri tellimusel. (Hindemith oli 30-ndate aastate lõpus emigreerinud Ameerika Ühendriikidesse).

Võib koguda terve kollektsiooni selle nimetuse tõlgetest, sest «Serena» on mitmetähenduslik: «helge», «rõõmus», «lõbus» annavad kõige paremini edasi sõna enda sisu, «sädelev», «kiirgav» aga muusikā sisu. Sümfoonia «Serena» on loodud esimesel sõjajärgsel aastal, mil inimesed lõpuks hingasid vabalt. Neljaosalise sümfoonia äärmised lõigud ülistavad rõõmsalt elu. Need on usaldatud orkestri täiskoosseisule. II osa on Beethoveni «Yorki marsi» teema teravmeelne ja vaba varieerimine, kusjuures kasutatud on üksnes puhkpille. Järgmises osas aga peab eleegilise iseloomuga dialoogi kaheks jagatud keelpilliorkester, mille üks osa mängib *pizzicato*'s. Orkestrile lisavad oma repliike kaks soleerivat viiulit, pärast neid aga kaks soleerivat vioolat. Jah, sümfoonia «Serena» on rõõmus sümfoonia, kuid ka rõõmus häirivad hinge kurvad mälestused — selline on III osa mõte.

Poole sajandi pikkuse väsimatu töö tulemusena kirjutas Hindemith niisuguse hulga teoseid, et üksnes lihtne, kommentaarideta loetelu võtaks mitu lehekülge. Olles eespool juba käsitlenud mitut tähtsamat teost, mis moodustavad helilooja loomingu keskpunkti, võime veel vaid meenutada mõningaid töid.

Tema loomingu ühe haru moodustavad teosed sellistele soolopillidele, millele enamik heliloojaid pole tähelepanu kinkinud. 1936. ja 1943. aasta vahel kirjutas Hindemith sonaadid flöödile, oboele, inglissarvele, klarnetile, fagotile, metsasarvele, trompetile, tromboonile, althornile, tuubale ja harfile. Üheteistkümnest sonaadist on

[1] Tsitaat pärineb raamatust: Г. Шнеерсон. О музыке живой и мертвой. M. 1960, lk. 125.

[2] Sealsamas, lk. 127.

kümme loodud puhkpillidele. See on loominguline vägitegu, millel on otsene eesmärk: tõsta kaasaegse muusika interpreteerimise kunstilist taset orkestrites, rakendada uusi võtteid, puhkpillide uusi väljendusvõimalusi. Ka selles avaldub Hindemithi professionalism, üks tema juba mainitud «bachiaanluse» ilminguid.

Hindemithi loomingus on tähtis koht muusikal, mis on kirjutatud sooloinstrumendi, ansambli või orkestri väljendusvahendite maksimaalseks kasutamiseks. Loomulikult ei orienteerunud helilooja sellele, et teha virtuoossusest omaette eesmärk. Kontserdižanris tarvitab ta tihti omapärast võtet: et keskendada kuulajate tähelepanu interpreedimeisterlikkusele, kasutab helilooja suhteliselt kergelt tajutavaid meloodilisi kujundeid. Nii on Vioolakontserdis (1935. a.) kasutatud muistsete laulude viisikäände. Partituurile on lisatud üksikasjalik tekstiline annotatsioon. Viiulikontserdis kõlab Hindemithi muusika erakordselt lüüriliselt, eriti viimases osas. Vastukaaluks köidab tema Tšellokontsert (1940. a.) oma dramatismiga, mida kriipsutavad alla kontrastsete kujundite kokkupõrked. Klaverikontserti — üht Hindemithi populaarsemat teost — mõistab kergesti igasugune auditoorium tänu meloodia selgepiirilisusele ja lihtsatele intonatsioonidele, mis finaalis põhinevad renessansiaegse laulu «Kolm purskkaevu» motiivil.

«Kontserteerimise», see tähendab interpreetide jõukatsumise, võistluse printsiip on paljude Hindemithi sümfooniliste partituuride aluseks. Nii on näiteks «Bostoni sümfoonia» (1931. a.) põhiolemuselt kontsert keelpilliorkestrile ja vaskpillidele. 1932. aastal valmis «Filharmooniline kontsert» Berliini sümfooniaorkestri 50-aastase tegevuse tähistamiseks. G. Balanchini trupile loodud balletti «Neli temperamenti» võib tegelikult samuti nimetada klaverikontserdiks.

Kõrgelt hinnates ja oma loominguga ergutades instrumentalistide virtuoosset tehnikat, ilmutab Hindemith, nagu juba öeldud, ka kompositsioonitehnika virtuoosset valitsemist. Selle parimaks näiteks on klaverifuugade tsükkel, mida ühendab pealkiri «Ludus tonalis». Tsükkel sisaldab kaksteist kolmehäälset fuugat ja üksteist interluudiumi. Reastatud on need täpses vastavuses tonaalsuste suguluse süsteemiga, mille Hindemith ise oli loonud. Kogu tsükli valmistab ette sissejuhatus — prelüüd. Tolle esitus paremalt vasakule, see tähendab lõpust alguseni, moodustab omapärase järelsõna.

Kuigi Hindemith oli väliselt väga seltskondlik inimene, varjas ta eneses igatsust, mida sünnitasid mõtted traagiliselt mahajäetud kodumaast. Tema «Sümfoonilistes metamorfoosides», mis on kirjutatud esimestel pagenduskuudel, kuuleme variatsioone Weberi teemadel. Weberit hinnatakse Saksamaal samavõrd kui Venemaal Glinkat, sest temaga on seotud saksa rahvusliku ooperi esimese õitsengu rõõmus aeg. Hindemith ei esine siin kontserdirüüs, professoritalaaris, vaid «igapäevasel», otsekui «varjatud kaameraga»

pildistatud kujul. Sellepärast ongi «Metamorfoosidel» tema biograafias eriline koht.

Paul Hindemith suri 29. detsembril 1963. aastal. Temast jäi järele terve noodikogutäis helitöid. Neid esitatakse küllaltki sageli ja kuulatakse kõikjal pingelise tähelepanuga. Kuid kulub veel palju aega, kuni tema pärand saab muusikasõprade vaimuvara lahutamatuks osaks, sest too pärand on väga suur, selle tunnetamine aga ei muutu kergeks, harjumuslikuks nii ruttu, kui igaüks meist tahaks.

HANNS EISLER

1898—1962

20-ndate aastate lõpus hakkasid Berliini töölisrajoonides, seejärel aga saksa proletariaadi laiades ringkondades levima Hanns Eisleri võitlevad massilaulud. Hanns Eisler oli helilooja-kommunist, kes edaspidi etendas väljapaistvat osa XX sajandi revolutsioonilise laulu ajaloos.

Koostöös poeetide Bertolt Brechti ja Erich Weinertiga ning laulja Ernst Buschiga loob Eisler uue laulutüübi. See on laul-loosung, laul-plakat, mis kutsub üles võitlusele kapitalismimaailma vastu. Nii tekib laulužanr, mis saab nimeks «Kampflieder» — «Võitluslaulud». Selle žanrini jõudis Eisler keerukat teed mööda.

H. Eisler sündis Leipzigis, kuid elas siin vähe aega, kõigest neli aastat. Lapse- ja noorpõlve veetis ta Viinis. Muusikaõpingud algasid varases eas, 12-aastaselt katsetab ta loominguga. Pedagoogide abita, õppides ainult tuntud muusikateoste eeskujudest, kirjutab Eisler oma esimesed, diletantismi pitserit kandvad helitööd. Noorukina astub Eisler revolutsioonilisse noorsoo-organisatsiooni; kui algab Esimene maailmasõda, võtab ta aktiivselt osa sõjavastase agitatsioonikirjanduse loomisest ja levitamisest.

Ta oli 18-aastane, kui sattus sõdurina rindele. Siin ristusid tema teadvuses esmakordselt muusika ja revolutsiooniideed. Ilmusid esimesed laulud, teda ümbritseva tegelikkuse kajastused.

Pärast sõda, pöördunud tagasi Viini, astub Eisler konservatooriumi. Tema õpetajaks saab Arnold Schönberg, dodekafoonilise süsteemi looja. See süsteem oli kutsutud purustama sajandite jooksul väljakujunenud muusikalise loogika ja materialistliku muusikaesteetika printsiipe. Kuid oma pedagoogilises praktikas lähtus Schönberg neil aastail eranditult klassikalisest muusikast, suunates oma õpilasi looma muusikat rangete kanooniliste, sügavate traditsioonidega reeglite põhjal.

Schönbergi klassis veedetud aastad (1918—1923) võimaldasid Eisleril tundma õppida kompositsioonitehnika aluseid. Tema klaverisonaatides, Puhkpillikvintetis, koorides Heine luulele, peentes

miniatuurides häälele, flöödile, klarnetile, vioolale ja tšellole on tunda nii enesekindlat käekirja kui ka mitmesuguseid mõjutusi, eelkõige loomulikult Eisleri õpetaja Schönbergi mõju.

Eisler sõlmib lähedased sõprussidemed Austrias väga levinud isetegevuskooride juhtidega ja peagi saab temast üks töölisringkondade massilise muusikalise harimise kirglikumaid eestvõitlejaid. Tees «Muusika ja revolutsioon» saab talle kogu eluks määravaks ja vankumatuks juhendiks. Just seetõttu tunneb ta seesmist vajadust revideerida Schönbergi ja tema ringkonna poolt külgepoogitud esteetilisi positsioone. 1924. aasta lõpus siirdub Eisler Berliini, kus nii ärevalt tuikab Saksa töölisliikumise pulss, kus kommunistliku partei mõju kasvab iga päevaga, kus Ernst Thälmanni esinemised kuulutavad töötavatele hulkadele ettenägelikult, milline oht peitub fašismile pürgiva reaktsiooni üha aktiviseeruvas tegevuses.

Eisleri esimesed etteasted heliloojana kutsuvad Berliinis esile skandaali. Selleks andis põhjuse ajalehekuulutustest tekstile loodud vokaaltsükkel. Ülesanne, mille Eisler püstitas, oli selge: rõhutatud proosalisusega, argipäevasusega anda «kõrvakiil seltskondlikule maitsele», mõeldes selle all olesklejate, väikekodanlaste maitset. Sama praktiseerisid vene futuristid oma kirjanduslikes ja suulistes väljaastumistes. «Ajalehekuulutuste» esitamisele reageeris kriitika vastavalt, säästmata sõimusõnu ja solvavaid epiteete.

Eisler ise suhtus «Kuulutuste» loosse küllaltki irooniliselt, mõistes, et vaevalt tasub väikekodanluse mülkas segaduse ja skandaalide tekitamist pidada tõsiseks sündmuseks. Jätkates juba Viinis sõlmitud sõprust töölisisetegevusega, saab Eisler Berliinis tunduvalt laiemad võimalused. Ta seob oma tegevuse Marksistliku Tööliskooliga, mis oli üks Saksamaa Kommunistliku Partei Keskkomitee poolt organiseeritud ideoloogilise töö koldeid. Just siin saab alguse Eisleri loominguline sõprus poeetide Bertolt Brechti ja Erich Weinertiga, heliloojate Karl Rankli, Wladimir Vogeli ja Ernst Meyeriga.

Meenutagem, et 20-ndate aastate lõpp oli džässi, pärast 1914.—1918. aastate sõda Saksamaale ilmunud uudišžanri üleüldise edu aeg. Eislerit ei köida tolleaegses džässis mitte sentimentaalsed ohked, aeglase fokstroti tundeline raugus ega tollal moodsa tantsu «shimmi» möll. Ta hindab kõrgelt katkendliku rütmi selgust. See rütm on nagu purustamatu marsikanvaa, mille taustal kerkib reljeefselt esile meloodiline joonis. Nii tekivad Eisleri laulud ja ballaadid, mis oma meloodiliste kontuuride poolest lähenevad kord kõneintonatsioonidele, kord saksa rahvalaulule, kuid mille esitaja on alati allutatud rütmi (kõige sagedamini marsirütmi) raudsele sammule, pateetilisele, oraatorlikule dünaamikale. Tohutu populaarsuse võidavad sellised laulud nagu «Komintern» («Tehased, tõuske»), «Solidaarsuse laul» Bertolt Brechti tekstile:

Tõuske, rahvad kogu ilmast,
ühendage oma jõud,
et saaks orjus murtud viimaks,
et me maa meid toita võiks.

Või siis sellised laulud nagu «Puuviljakorjajate laul», «Soosõdurid», «Punane pulm», «Laul kuivanud leivast», mis said tuntuks enamikus maailma maades ja millele sai osaks revolutsioonilise kunsti saatus: ühtede sotsiaalsete gruppide poolehoid ning armastus ja teiste viha.

Eisler pöördub ka arendatuma vormi — ballaadi poole, kuid siingi ei loo ta esinejale puhtvokaalseid — tessituuri- ja tempoalaseid raskusi. Kõik otsustab interpretatsiooni kirglikkus, pateetika — muidugi vastavate vokaalsete eelduste olemasolu korral. Selle interpretatsioonistiili arendamisel on suurimad teened Ernst Buschil, inimesel, kes nagu Eislergi pühendas end muusikale ja revolutsioonile. Ta oli draamanäitleja, kelle kehastatud lavakujude amplituud oli üpris lai. Jago, Mefistofeles, Galilei, Friedrich Wolfi, Bertolt Brechti, Lion Feuchtwangeri ja Georg Büchneri näidendite kangelased. Seejuures oli tal omapärane lauluhääl: kõrge, metalse tämbriga bariton. Hämmastamapanev rütmitunne, ideaalne diktsioon ühenduses näitleja ümberkehastumiskunstiga aitasid tal luua terve sarja sotsiaalseid portreesid mitmesugustes žanrites — lihtsast laulukesest ditürambini, pamfletini, oraatorliku agitatsioonini. Suuremat helilooja kavatsuse ja interpreedi tõlgitsuse ühtelangevust kui Eisleri—Buschi ansambli puhul on raske ette kujutada. Ballaadi «Salajane sõda Nõukogude Liidu vastu»[1] ja «Sõjainvaliidide ballaadi» ettekanne nende poolt jättis kustumatu mulje.

Eisleri ja Buschi külaskäigud Nõukogude Liitu 30-ndatel aastatel, nende kohtumised nõukogude heliloojatega, kirjanikega, vestlused M. Gorkiga jätsid sügava jälje mälestustesse ja loomingussegi. Paljud interpreedid võtsid üle Buschi interpretatsioonistiili jooned, heliloojad aga Eisleri spetsiifilise kirjaviisi. Sellised erinevad laulud nagu L. Knipperi «Põld-põlluke», K. Moltšanovi «Sõdurid sammuvad», V. Muradeli «Buchenwaldi häirekell», V. Solovjov-Sedoi «Kui noored mehed igalt maalt» on kogu oma mitmekesisuse juures pärinud Eisleri harmoonilised, rütmilised ja mõningal määral isegi meloodilised vormelid.

Fašistide võimuletulek tõmbas piirijoone Hanns Eisleri biograafiasse. Ühele poole jäi see osa, mis oli seotud Berliiniga, kümneaastase pingelise parteilise ja heliloomingulise tegevusega, teisele poole rännuaastad, viisteist emigratsiooniaastat algul Euroopa maades, seejärel USA-s.

Kui 1937. aastal tõstsid Hispaania vabariiklased võitluslipu Mussolini, Hitleri ja kodumaise kontrrevolutsiooni fašistlike jõukude vastu, olid Hanns Eisler ja Ernst Busch vabariiklike võitlussalkade ridades õlg õla kõrval vabatahtlikega, kes paljudest maa-

[1] See ballaad on tuntud ka nimetuse all «Ärev marss».

dest ruttasid appi Hispaania vendadele. Siin, Quadalajara, Ülikoolilinnakese ja Toledo kaevikus kõlasid Eisleri äsja loodud laulud. Tema «Viienda polgu marssi» ja «7. jaanuari laulu» laulis kogu vabariiklik Hispaania. Eisleri lauludes kõlas samasugune vankumatus kui Dolores Ibarruri loosungis: «Parem hukkuda seistes kui elada põlvili.»

Ja kui fašismi ühendatud jõud kägistasid vabariikliku Hispaania, kui muutus reaalseks maailmasõja oht, siirdus Eisler Ameerikasse. Siin pühendas ta oma jõud pedagoogikale, kontsertesinemistele, filmimuusika loomisele. Selles žanris alustas Eisler eriti intensiivset tööd pärast elama asumist Ameerika kinematograafia suurde keskusesse — Los Angelesi.

Ja kuigi tema muusika sai kinotegelaste kõrge hinnangu osaliseks ning võitis isegi ametlikke autasusid, kuigi Eislerit toetas sõbralikult Charlie Chaplin, ei olnud tema elu Ühendriikides magus. Kommunistlik helilooja ei sümpatiseerinud ametlikele isikutele, eriti neile, kelle ametikohuseks oli «jälgida ideoloogiat».

Igatsus Saksamaa järele ilmneb paljudes Eisleri teostes. Võibolla kõige tugevamini avaldub see tillukeses laulus «Saksamaa» Brechti tekstile:

Olen sinust kaugel,
minu nukker maa,
pimedus nüüd katab
sinu taevakaart.
Kui kord tõuseb päike,
ehk siis meenutad
laulu, mida laulsin
kaugel kodumaast.

Laulu meloodia on lähedane saksa folkloorile ja samal ajal lauludele, mis on võrsunud Weberi, Schuberti, Mendelssohni traditsioonide najal. Viisi kristalne puhtus näitab selgelt, kui sügavalt hingepõhjast see meloodia voolab.

1948. aastal kanti Hanns Eisler «ebasoovitavate välismaalaste» nimekirja. Nagu nähtub ühest uurimusest, «nimetas makkartistist ametnik teda Karl Marxiks muusikas. Helilooja heideti vanglasse.» Mõne aja pärast aga, vaatamata Charlie Chaplini, Pablo Picasso ja paljude teiste suurimate kunstitegelaste jõupingutustele, saatis «vabaduse ja demokraatia maa» Hanns Eisleri välja — Euroopasse.

Inglise võimud ei tahtnud oma ookeanitagustest kolleegidest maha jääda ja keeldusid Eislerit vastu võtmast. Mõnda aega elab Eisler Viinis. Berliini siirdub ta 1949. aastal. Erutavad olid kohtumised Bertolt Brechti ja Ernst Buschiga, kuid kõige erutavam oli kohtumine rahvaga, kes laulis nii Eisleri vanu, sõjaeelseid, kui ka uusi laule. Siin, Berliinis, kirjutas Eisler Johannes Becheri tekstile laulu «Me tõuseme varemeist ja ehitame üles helge tuleviku», millest tänapäeval on saanud Saksa Demokraatliku Vabariigi riigihümn.

1958. aastal tähistati pidulikult Eisleri 60. sünnipäeva. Endiselt kirjutas ta palju teatri- ja filmimuusikat. Ja jällegi laulis oma sõbra ja võitluskaaslase laule Ernst Busch, kes imekombel oli pääsenud hitlerlike koonduslaagrite piinakambrist. Seekord oli selleks lauluks «Vasak-marss» Majakovski tekstile.

Hanns Eisler suri 7. septembril 1962. aastal. Tema nimi anti Berliini Kõrgemale Muusikakoolile.

Selles väikeses kirjutises pole mainitud kaugeltki kõiki Eisleri teoseid. Eelistatud on laule. Samal ajal on Eisleri kammer- ja sümfooniline muusika, tema teravmeelne muusikaline kujundus Bertolt Brechti näidendeile ja muusika kümnetele filmidele olulised mitte üksnes helilooja biograafia, vaid ka nende žanrite arenguloo seisukohalt. Kodanikupaatos, ustavus revolutsiooni-ideaalidele, oma rahvast tundva ja temaga koos laulva helilooja tahe ja talent — see kõik tegi võitmatuks tema laulud. Need said võimsaks relvaks helilooja-kommunisti käes.

Suurteoste seas on erilisel kohal hingestatud, paatosest ja siirusest tulvil kantaat «Lenin» Bertolt Brechti tekstile.

Tänapäeval loob uue, sotsialistliku Saksamaa muusikat suur rühm progressiivseid heliloojaid. Need on Eisleri seltsimehed ja kaasvõitlejad, kelle seas on Andre Asriel, Joachim Werzlau, Ottmar Gersher, Günter Kochan, Ernst Meyer ja Paul Dessau. Viimane on üks silmapaistvamaid isiksusi SDV muusikaelus.

Sündinud Hamburgis (1894. a.), sai Dessau muusikalise hariduse Berliinis. Palju aastaid töötas ta dirigendina. Üksvahe oli Dessau kuulsa dirigendi Felix Weingartneri assistent, hiljem sai teise dirigendi koha, jagades pulti A. Nikischi ja O. Klempereriga. 1925. aastal kutsus Bruno Walter, üks maailma väljapaistvamaid dirigente, Paul Dessau Berliini ooperiteatri esimese dirigendi kohale. 1928. aastast alates tutvub Dessau tööliskooride tegevusega ja, nagu Eislergi, sõlmib nendega pikkadeks aastateks loomingulise sõpruse.

Progressiivsete veendumustega inimesena ja väljapaistva muusika- ning ühiskonnategelasena pidi ta 1933. aastal emigreerima Saksamaalt alguses Pariisi, siis aga USA-sse. Kõrvuti Eisleri ning väljapaistva muusikateadlase, helilooja, muusika- ja ühiskonnategelase Ernst Meyeriga oli Paul Dessau üks aktiivsemaid revolutsioonilise massilaulu viljelejaid. Hispaania kodusõja aastail oli eriti populaarne tema laul «Thälmanni kolonn».

Nagu Eislerit, nii võib ka Dessaud nimetada Bertolt Brechti kaasvõitlejaks. Kui Eisler kirjutas laule Brechti sõnadele, muusikat tema filmidele ja draamateostele, siis Dessau lõi Brechti dramaturgia põhjal oratoriaalseid teoseid, kantaate ja oopereid. Eriti huvitavad on tema kaks Brechti-ooperit «Luculluse hukkamõistmine» (1951), «Härra Puntila ja tema sulane Matti» (1960) ning muusika draamateosele «Ema Courage».

Kantaadižanris teostest tuleks märkida «Internatsionaalset sõja-aabitsat» (1945) ja «Reekviemi Lumumba mälestuseks» (1964).

Keskne koht ooperižanris kuulub «Luculluse hukkamõistmisele», ooperile, mida mängitakse paljudes teatrites. Pöördudes Rooma ajaloost pärineva süžee poole, kasutab Bertolt Brecht, tema järel aga ka Paul Dessau ajaloolise allegooria meetodit. Brecht kirjutas oma raadionäidendi otse enne kohtupidamist grupi natslike kurjategijate üle ja on Luculluse kujus tegelikult kehastanud Hitlerit.

...Paul Dessau viimane ooper «Lancelot» on loodud 1969. aastal ning lavastatud Berliini teatris «Komische Oper» helilooja 75. sünnipäevaks. See ooper on kirjutatud Leningradi dramaturgi J. Švartsi näidendi «Draakon» süžeele.

«Luculluse hukkamõistmise» ja «Lanceloti» muusikas kasutab Dessau rikkalikku väljendusvahendite paletti — romantilises plaanis muusikast, mis iseloomustab positiivseid kangelasi, kuni kakofoonia ja müraorgiateni, kriipsutamaks alla negatiivsete kangelaste tühisust.

Paul Dessau loomingu ja ühiskondliku tegevuse selgelt antifašistlik iseloom on võitnud andekale heliloojale silmapaistva koha meie ajastu progressiivsete muusikute seas. Ta seisab kõrvuti unustamatu muusiku-tribuuni Hanns Eisleriga.

CARL ORFF

sünd. 1895

Meie sajandi muusikaelu tormilisel taustal kõlab Carl Orffi muusika ebaharilikult. Teda ei tõsteta kilbile traditsioonide pooldamise eest ega pommitata avangardistlike äärmuste puudumise pärast. Temasse on kätketud harukordne omadus — selline õilis lihtsus, mis vallutab igasuguse auditooriumi. Orffi teoste esiettekandeile koguneb paljude maade muusikaeliit, aga tuhanded lapsed Salzburgis, kus see inimene on pikka aega elanud ja töötanud, ootavad kannatamatult kohtumist temaga, uusi laule, mänge, muusikalise taibukuse võistlusi, mõtlemata sellele, et nii laulud, mängud kui ka mängimine isevärki orkestris — see kõik moodustab «Orffi süsteemi», laste muusikalise kasvatamise sügavalt läbimõeldud süsteemi. Mitte üksnes lapsed, vaid ka täiskasvanud kuulavad pingsa tähelepanuga selle ilusa, juba eaka mehe jutustusi. Need jutustused suudavad köita nii süngeid kui ka lõbusaid. See võlur avab laste südamed viiulivõtmega. Ja neis südameis jääb kogu eluks püsima rõõmus vastuvõtlikkus tõeliselt kauni suhtes.

Orff on pärit Münchenist. Seal lõpetas ta ka konservatooriumi. Seejärel pühendas ta mõned aastad dirigenditegevusele Mannheimis ja Darmstadtis. Tollal ilmusid ka tema varased teosed, mis harva mahtusid tavalise orkestri või ansambli raamidesse. Loomingulise eksperimenteerimise vaim on Orffis väga tugev. Tugev on temas ka püüd ühendada mitut eri kunstiliiki muusika

juhtimise all. Orff ei leia kohe oma kirjaviisi. Nagu paljud, tõenäoliselt enamik noori heliloojaid, käib ta läbi ahvatluste ja innustuste aastad. Kahekümneaastase noorukina on ta kütkestatud tollal moes olnud kirjanduslikust sümbolismist. Maurice Maeterlinck valitseb tema loomingulisi kavatsusi. Ooperis «Tentagili surm», «Aglavene ja Selisette», sümfoonias «Kasvuhooned» koori ja solistidega, sümfoonilises poeemis «Monna Vanna» kehastusid Maeterlincki poeetilised kujundid. Orffi helikeeles leidub külluses viisikäände, mis meenutavad Debussy rafineeritust ja Richard Straussi orkestriilukõnet. Uus muusikalise «tarkade kivi» otsingute seeria toob Orffi XVII sajandi klassikute juurde. Eriti köidab teda geniaalse Claudio Monteverdi (1567—1643), ooperižanri ühe rajaja muusika. Orff loob Monteverdi «Orpheuse» vaba redaktsiooni — see on omapärane XVII sajandi muusika tõlge kaasaegsesse helikeelde. Niisama peenetundeliselt, säilitades Monteverdi stiili, redigeerib ta katkendeid viimase ooperist «Ariadne» ja fragmendi «Ligipääsmatute tants». Seejuures hoiab Orff alal oma «kaasautorliku» intonatsiooni. Vaimustunud XVI sajandi lautomuusikast, loob ta võluva «Väikese kontserdi tšembalole ja puhkpillidele». See põhineb lautomuusika teemadel, mis hämmastavad oma rafineeritud lihtsusega.

Võimalik, et just mineviku suurte meistrite loomingu uurimine õpetas Orffi kõrgeimalt hindama nende tarka lihtsust, mis on hiiglasliku töö resultaat. See töö seisnes kõige liigse, mõtet varjutava ja proportsioonide täiuslikkust häiriva mahalihvimises. Näite skulptorist, kes vabastab marmorrahnu kätketud ideaalsete proportsioonidega figuuri tarbetu, amorfse materjali kihtidest, võib üle kanda ka muusikale. Just seda õppis Carl Orff klassikutelt. Kuivõrd haaratud Orff oligi heliloomingust, vanamuusika transpositsioonist, jäi tal üle veel küllaldaselt teadmishimu, et käia draamateatreis, balletistuudiois, teraselt kuulatada kas või kõige banaalsemagi olmemuusika möllu. Olles asjatundja Johann Sebastian Bachi muusikas, Monteverdi austaja ja «peakonsul», ei ilmutanud Orff siiski ilmaski sallimatust tänavamuusika suhtes. Teda ei suutnud šokeerida mingisugune, isegi «vintis» muusika. Selles sarnaneb ta oma kaasaegse Kurt Weilliga, kuulsa «Kolmekrossiooperi» muusika autoriga.

Kõik, mis Orff on kirjutanud 30-ndate aastate keskpaigani, pakub kahtlemata huvi, kuid mitte tookord. Nende aastate Saksamaal tõusis uute teoste ilmumise, uute nimede ja uute žanrite esilekerkimise kõver päev-päevalt üha järsemalt. Just seetõttu ei kõlanud kärarikkal muusika «laadaväljakul» Orffi nimi kuigi tihti.

Orffi kuulsusetee tuli kaugelt. XIII sajandil sai alguse käsikiri, mis sisaldas üliõpilaste, linnakodanike, munkade, rändnäitlejate, spielmannide ja muu rahva värsse ning laule. Kogumikus oli — kombelisuse tarvis — ka nurgake vagadusele. Kõige rohkem oli siin aga armastuslaule, satiirilisi ja joogilaule. Need olid kirjutatud mitmes keeles: vulgaarses (mittekirjanduslikus) ladina keeles, vanas prantsuse ja vanas baieri keeles. Esmakordselt kirjastati

kogumik 1847. aastal pealkirjaga «Carmina Burana» — «Beuerni laulud». Möödus veel ligi 90 aastat ja «Carmina Burana» sattus Orffi kätte. Siis avalduski tema kirgas anne. Süvenenud Baieri minevikku, mõtteis viibinud külasimmaneil, maikuistel tantsumängudel, kõrtsides, noorte ja vanade pummeldajate seltsis, kuulanud nalju, mida saadab otsekui veinivaadist kõmav naerulagin, jutustas Orff muusikas kõigest sellest ja paljust muustki, mis kerkis ta kujutlusse väärtusliku laulukogu lugemisel. Nii sündis 1937. aastal «Carmina burana» koorile, solistidele, tantsijatele ja orkestrile, teos, mille žanriks autor nimetas «lavaline kantaat». Võtnud kogumikust üle kahekümne laulu, «monteeris» Orff nad kokku ja lõi dramaatilise kompositsiooni, mis koosneb 3 osast: «Kevad», «Kõrtsis», «Armastusest».

Laulud ülistavad kevadist loodust, mis puhkeb õitsele Phoebuse kiirte all, ja Florat, kes ehib kogu maailma värske haljusega. Laulud tervitavad Maid selle eest, et ta süütab armastuse inimeste südameis. Laulud tervitavad tütarlapsi, kes paluvad rändkaupmeest müüa neile ruuži, et noormehed neid palavamalt armastama hakkaksid. Kõrtsis kõlavad teissugused laulud: siin kiidetakse kõhuorjust, lauldakse kastrulisse sattunud ja saatuse heitlikkuse üle kaebava luige tundeist; keegi pilab kirikulaulu. Eriti meelsasti aga kiidavad kõik Bakchost, kes suurendab inimeste rõõme. Siis jõuab järg armastuse kiitmise kätte. Alustatakse laulu Venuse auks. Kuid ka Venus peab alistuma Fortunale, kes on kõikvõimas, kellest sõltub inimeste ja jumalate saatus. «Carmina burana» algab ja lõpeb kiiduhümniga Fortunale.

Orffi jaoks sai otsustavaks pöördumine žanri poole, mis ühendab eneses oratooriumi, kantaadi, ooperi ning draamaetenduse jooned ja koreograafiaelemendid. Selle ebatavalise žanri tarvis, milles on tunda keskaegse teatri mõjusid (kuid milles Orffi puhul puudub igasugune kultuslikkus), tekkis idee triptühhonist, mis peale «Carmina burana» sisaldab veel «Catulli carmina» ja «Trionfo di Afrodite» [1].

Triptühhoni teine lüli on «Catulli carmina». «Lavalised mängud» — nii on Orff määratlenud tema žanri. Teksti aluseks on rooma poeedi Valerius Catulluse värsid. Helilooja lisas neile proloogi ja epiloogi teksti. Teoses «Catulli carmina» ülistatakse Valerius Catulluse ja Lesbia kirglikku armastust, mis on täis õndsust ja kannatusi. Lesbia nimi varjab suursugust roomlannat, kaunitar Clodiat, poeedi tujukat ja truudusetut armsamat.

Orff on valinud äärmiselt ökonoomse esitajate koosseisu: koor, mõned solistid ja instrumentaalansambel, mis koosneb neljast klaverist ja löökriistadest. Proloog kõlab nagu elustunud vaasimaaling, stseen, mis ülistab elu, armastust ja noorust. Proloogi muusika — lõputu rondo — meenutab värvikirevat ringmängu päikeseküllasel aasal. Ootamatult kostab vanameeste himur ja küüniline

[2] Triptühhoni osade valmimisajaks on vastavalt 1937., 1943. ja 1951. a.

irvitus: «Armastus möödub nagu tuulepuhang.» Kuid elukogenud vanameeste hääled ei suuda kustutada elu hõiskeid. Läbi ärapõlatud armastuse kannatuste, piinarikaste kiivusetorgete, elumeeste pilgete, sõprade reetmise kannab Catullus oma tunde. Ja lavalise mängu finaalis tõstavad noorukid ning tütarlapsed Catulluse leegitseva tunde tõrvikuna kõrgusse.

Kolmanda lüli — «Trionfo di Afrodite» («Aphrodite triumf») — nimetas Orff «lavaliseks kontserdiks». Siin saavutavad hümnid, laulud ning tantsud armastuse ja selle jumalanna Aphrodite auks ning kiituseks ekstaatilise jõu ja kirkuse. Jällegi saavutab helilooja tugeva väljendusjõu kõige lihtsamate vahenditega. Orffi harmooniakeel on ühtaegu komplitseeritud ja lihtne, sest ta on kergesti tajutav ega ärrita kuulmist harjumatu kõlaga. Ja alles partituuri analüüsides võib avastada, kui ebatavaline ja keerukas on näilise lihtsuse tehnoloogia. Kõige hämmastavam on selle muusika puhul, et ta kogu temasse kätketud meisterlikkusele, huvitavatele kooskõladele, polüfooniale ja keerukatele ansamblitele vaatamata mõjub vahetuna. Nii loomulikult kõlavad hääled — kord *bel canto* kaanonite kohaselt, sealsamas falsetina, seejärel valju sosinana, karjena. Kuid alati, kõigis triptühhoni osades on nende kõla särav, rõõmus, võimas, elu ja päikest ülistav.

Orffi tee «lavaliste kantaatide» juurde viis teda järgmistel etappidel ooperilavani, sest Orff on teatrikunsti meister. Isegi «Catulli carmina» ja «Carmina burana» staatilistes, kontsertlikult lahendatud episoodides hakkavad esinejad tahtmatult pisut «näitlema». See peitub muusikas eneses, sest teater on Orffi maailm.

Niisiis — tee teatri juurde. Aastatel 1937/38 kirjutab Orff ooperi «Kuu» muinasjutuvestjailt vendadelt Grimmidelt võetud süžeele. See lugu jutustab, kuidas neli noormeest varastasid kuu, tõid oma külasse ja elasid lustlikult, saades külarahvalt valgustuse eest taalri nädalas. Kõik läks kenasti. Kuid siis suri üks neljast vennast. Tema viimseks tahteks oli, et ta kirstu pandaks tema osa — üks neljandik kuust. Esimese eeskujule järgnes teine, siis kolmas ja neljas, ja nii oligi kogu kuu osade kaupa teise ilma jõudnud. Seal neli sõpra kohtusid, kleepisid taevalaterna kokku ja jätkasid maa peal poolelijäänud pummeldamist. Ja seda nii põhjalikult, et apostel Peetrus võttis neilt kuu ära ja pani inimeste rõõmuks taevavõlvile tagasi. «Kuu» pole tegelikult ooper, vaid muusikaline etendus, mis algselt oli mõeldud koguni nukuteatrile. Oma laadilt ja karakterilt on «Kuu» lähedane lõbusa ja targa kunstniku Jean Effeli, kuulsa raamatu «Maailma loomine» autori loomingule.

Muinasjutu targast talutüdrukust, kes sai kuninga naiseks, leiame paljudel rahvastel. Orff kirjutas sellele süžeele oma ooperi «Tark piiga». Nii sündis 1942. aastal teos, mis on tulvil teatraalset võlu, meenutades Vahtangovi lavastust «Printsess Turandot». Vaatajate silme all sündiv teatrimaagia, põhitegevusega rööbiti etenduvad intermeediumid ja muusika, mis kütkestab oma muinasjutulisuse, lapselikkuse ja saladuslikkuse ning lüürika peene hur-

maga — see kõik tegi Orffi «Targast piigast» ühe populaarsema ooperi paljude maade teatrite repertuaaris.

Oma järgmise sammu astus Carl Orff taas baieri folkloori suunas ja nimetas lavateose «Bernaueri tütar» «baieri draamaks». Draama aluseks on ajalooline tõik: XV sajandil hakkas Baieri troonipärija Albrecht armastama habemeajaja tütart, kaunitar Agnest. Et säilitada dünastia puhtust, käskis kuningas neiu hukata. Kauni Agnese lugu on saksa kirjanduses ja teatris korduvalt pajatatud. Orff lõi sellest etenduse (1947. a.), kus osalesid draamanäitlejad, koor, ooperisolistid ja orkester. Helilooja on tegelikult ka selle etenduse režissööriks — niivõrd täpselt, üksikasjalikult ja huvitavalt on partituuris kirjeldatud lavategevust.

Viimastel aastatel köidavad Orffi antiiksüžeed: «Antigone», «Kuningas Oidipus» ja lõpuks «Prometheus». Igaühe neist on helilooja lahendanud täiesti omalaadselt, laskmata end kitsendada ei žanri- ega stiilitraditsioonidest.

Orffi hämmastava loomingulise vabaduse põhjustavad tema ande ulatus ja kompositsioonitehnika ülikõrge tase. Kõik see loobki «Orffi teatri», mis on tänapäeva muusikateatri huvitavamaid nähtusi.

... Juba palju aastaid töötab Carl Orff Salzburgis, juhatades «Orffi Instituuti». Selles on loodud laste esteetilise kasvatuse süsteem, milles osalevad kõik kunstiliigid. Salzburg on saanud muusikute palverännakute keskuseks mitte üksnes kui Mozarti linn, vaid ka kui linn, kus Orff teeb oma imeväärset tööd. Mida ka Carl Orff kunsti alal korda saadaks—kõike valgustab tema talent ja inimarmastus.

Kunagi ütles Tolstoi: «Kirjanik peab kirjutama vaid seda, mida ta ei saa kirjutamata jätta.» Ja kuivõrd see on õige kõigi kunstiinimeste kohta, komponeerib Carl Orff just niiviisi.

CLAUDE DEBUSSY

1862—1918

Claude Achille Debussy sündis Pariisi ligidal väikelinnas nimega Saint-Germain-en-Laye. Nagu keskmise jõukusega kodanlikes peredes kombeks, õpetati poisile klaverimängu. Tal vedas — tema õpetajannaks oli Mauté de Fleurville, Chopini õpilane. Meil on raske otsustada tema klaverimänguõpetamise metoodika üle. Kuid üks on kindel: oma õpilasesse istutas ta suure muusikaarmastuse. Üheteistkümneaastaselt astus poiss Pariisi konservatooriumi, mida juhatas Ambroise Thomas, paljude ooperite, sealhulgas laialt tuntud «Mignoni» autor.

Debussy konservatooriumiaastad ei paista silma mingite eriliste sündmuste poolest. Tema väljapaistvas andekuses ei kahelnud keegi pedagoogidest — ei Durand, kes õpetas harmooniat, ei

tuntud solfedžospetsialist Lavignac ega pianist Marmontel. Õpinguisse suhtus Debussy tõsiselt, isegi innukalt. Kuid tõeline sõprus sidus teda vaid ühe õpetajaga — Ernest Guiraud'ga. Viimase kompositsiooniklassi sattus Debussy kaheksateistkümneaastase noorukina, kes tolleks ajaks oli paljugi õppinud oma juhendajatekogult. Mida olid nad talle õpetanud? Komponisti «käsitöö» tehnoloogiat. Muidugi lõi Debussy ka neil varastel aastatel muusikat, kuid seda hinnati eeskätt akadeemiliste «kompositsiooniseaduste» koodeksi seisukohalt: kas õige või vale. Mõttevärskus ja originaalsus polnud au sees. Selline vaim pärines konservatooriumi administratsiooni peamehelt Ambroise Thomas'lt, kes juurutas soliidset, kuid tiivutut akademismi.

Teissugune oli Ernest Guiraud, laia silmaringiga inimene, kes tundis hiilgavalt poeesiat, sõbrustas ametlike salongide poolt põlatud kunstnikega, arutas oma õpilastega tuliselt esteetika päevaprobleeme. Noorusele, eriti aga Debussyle, imponeeris ka see, et Guiraud oli nii traagiliselt vara surnud Georges Bizet' lähim sõber.

Mida kirjutas Debussy neil varaseil aastail? Meie ees on mõned 14—16-aastase nooruki romansid: «Tähisöö» Theodor de Banville'i värssidele, Paul Bourget' inspireeritud «Kaunis õhtu», «Õitsvad viljaväljad» André Giraud' sõnadele. Neis varastes, isegi kuidagi naiivsetes oopustes ilmnevad juba Debussyle tüüpilised jooned: lüürilise intonatsiooni peenus, lahtise emotsionaalse väljenduse vältimine, mingi häbelik nooruse jahedus. Kuid neis on tunda ka üks tähelepanuväärne joon — püüd «peisaažlikkusele», maalilistele kujunditele, mis ilmnes ammu enne helilooja isiklikke ja loomingulisi kokkupuuteid impressionistlike kunstnikega.

Kaheksateistkümneaastase Debussy ellu tungis sündmus, mis vajutas märgatava pitseri tema edasisele loomingule. Täiesti ootamatult sattus noor muusik algul ülinooblisse Šveitsi kuurorti Interlakenisse, seejärel aga Veneetsiasse, Rooma, Viini ja lõpuks ... Moskvasse. Miljonäriproua Nadežda Filaretovna von Meck, kes on tuntuks saanud Tšaikovski metseenina, pöördus Marmonteli poole palvega soovitada talle «kodumuusiku» ametisse mõnd vabalt «lehest lugevat» noort pianisti. Viimane peaks «patronessi» soovi kohaselt esitama igasugust muusikat, mängima koos temaga neljal käel, ja, kui vaja, andma klaveritunde tema lastele. Marmontel soovitas oma lemmikõpilast Debussyd.

Von Mecki esimene arvamus temast kirjas Tšaikovskile kõlab nii: «Väga suur väärtus ... on see, et ta on vaimustatud Teie muusikast.»

Äge, muljeergas nooruk sattus Moskvasse aastail, mil «Võimsa rühma» looming täielikult välja arenes, mil äsja olid toimunud «Luikede järve» ja «Jevgeni Onegini» esietendused (mõlemad Moskvas). Debussy sukeldus talle täiesti tundmatusse muusikamaailma, mis ei sarnanenud põrmugi kõige sellega, mida ta oli kuulnud, mänginud ja uurinud Pariisis. Teda köitis «rühmlaste»

harmooniakeele rikkus ja uudsus, lummas nende partituuride omapärasus; teda hämmastas Borodini, Mussorgski ja Rimski-Korsakovi muusika intonatsioonide värskus, isegi mõrkjus, Tšaikovski meloodika hurmav pehmus. Ega asjata palju aastaid hiljem, juba pärast Debussy surma, Jean Cocteau ja Darius Milhaud pahandanud, et «Võimsa rühma» heliloojad olevat prantsuse muusika teele seadnud «vene püünise»...

Debussy ahmis vene muusikat sügava huviga. Ta töötles neljale käele hispaania, naapoli ja vene tantsud «Luikede järvest», mängis oma vene kolleegi P. Damtšenkoga neljal käel Glinka teoseid (erilist muljet avaldas talle «Aragoonia hota»). Vaevalt jõudis trükist ilmuda «Orléans'i neitsi» klaviir, kui Debussy von Mecki palvel korduvalt läbi mängis kogu Tšaikovski ooperi. Ta uuris Borodini romansse, hiljem aga, meenutades oma muljeid Rimski-Korsakovi süitsümfooniast «Antar», ütles: «Keegi ei suuda vastu panna selle muusika võimsusele.»

1933. aastal hankis Moskva matemaatikaprofessor K. Boguševski, kirglik bibliofiil, bukinistilt kuhja käsitsi kirjutatud noote. Lahtiste lehtede seas vilksatas järsku noodivihik prantsuskeelse pealkirjaga: «Achille Debussy, Sümfoonia *si*-minoor klaverile 4 käel». Peagi avaldas selle nõukogude muusikakirjastus. Esimeses kolmest jaost — *Andante*'s — võib tabada Brahmsi mõju. Kuid ka selles, nagu edasiseski esituslaadis, väljendub selgelt lähedus 70-ndate aastate vene muusikale. Eriti on see tuntav teises jaos — «Balletiaarias» —, mis assotsieerub Tšaikovski valsiteemadega, «Nokturniga» Borodini Teisest kvartetist, Tanejevi *c*-moll sümfoonia kõrvalteemaga. «Vene muljeid» ei maksa pidada noore Debussy kujunemisel määravaks. Kuid vaevalt on õige neist kõnelda möödaminnes, nagu seda teevad paljud välismaa uurijad.

Pärast Venemaa-reise (1880, 1881, 1882) naasis Debussy Pariisi. Tema eesmärgiks sai — võita Rooma preemia.[1] Selle austava preemia teenis kantaat «Kadunud poeg». Vaatamata sellele et Debussy ilmselt «silus» oma kirjaviisi ja kohati isegi püüdis järele aimata Ambroise Thomas'd, on «Kadunud pojas» juba selgelt tuntav noore helilooja omapärane anne. Eriti ilmneb see kodust lahkunud Azaeli ema Leah aarias. Sellel aarial on Debussy pärandis eriline koht just emotsionaalse toonuse ereduse tõttu. On ju tema muusikale kõige tüüpilisemad «antiromantilised» tendentsid, püüd vältida avameelset tundeväljendust.

Roomas veedetud aastad ei täitnud Debussy ootusi. Ka seal kirjutatud teosed on ennemini formaalsed aruanded tehtud tööst kui innuka töö viljad. Nende hulgas on H. Heine «Almansorist» inspireeritud sümfooniline ood «Zuleima» G. Boyer' värssidele, kantaat «Väljavalitu» D. Rossetti tekstiga, koor «Kevad» J. Barbier' luulele.

[1] Rooma preemia andis laureaadile võimaluse veeta enesetäiendamiseks kolm aastat Roomas. Selle preemia määramise otsustas žürii eesotsas konservatooriumi direktoriga.

XIX sajandi viimastel aastakümnetel on prantsuse muusikud haaratud Richard Wagneri ümber käivate teravate vaidluste orbiiti. Debussy läbib oma suhtumises «Nibelungide sõrmuse» geniaalsesse autorisse mitu staadiumi. Ülitugeva mulje avaldab talle «Tristan ja Isolde», ooper, mida ta esmakordselt kuulis Viinis ajal, mil rändas mööda Euroopat koos von Meckiga. «Tristani» vürtsikad kromaatilised kooskõlad äratavad Debussys püüde saavutada veelgi rafineeritumat kõlavust, purustada «helide seostamise koodeks», mis on aluseks funktsionaalsele harmooniale, õpetusele akordijärgnevuste allutamisest kindlate reeglite süsteemile, mida mitme sajandi vältel peeti kõigutamatuks.

Samm-sammult vabastab Debussy teatud akordikategooriad, niinimetatud püsimatud kõlakombinatsioonid, nende «käitumise» ettemääratusest. Ignoreerides tugipunkte, millele need «peaksid» püüdlema, nad otsekui jäävad õhku rippuma, omandades, tänapäeva terminoloogia järgi, mingi «kaaluta oleku», sest nad on väljunud «püsivate» tugipunktide külgetõmbejõu sfäärist. Tekib Debussyle tüüpiline harmooniline atmosfäär, mis on küllastatud keerukatest helilaikudest. Ka orkestrit tõlgendab Debussy uudselt. Wagneri partituuride paksule, ülearu tihendatud kõlakangale vastandab Debussy läbipaistvad, pitsitaolised kõlakombinatsioonid, milles ükski tämbridetail ei kaota individuaalsust. Kui peamine muusikaline mõte on usaldatud näiteks flöödile, siis seda ei «tugevda», ei dubleeri ükski teine instrument. Debussy kasutab tihti kummalisi, «looritatud» kõlasid, mille taustal siin-seal hetkeks särahtavad kõlalitrid otsekui eredad ja valitsevas koloriidis ootamatud pintslitõmbed kunstniku-impressionisti lõuendil.

Pole kahtlust, et orkestri maalilist olemust mõistma mõjutas Debussyd suuresti Rimski-Korsakov, eriti kaks tema partituuridest: «Šeherezade» ja «Hispaania kapritšo».

Kui kõrgelt me ka ei hindaks puhtmuusikaliste tegurite — rahvuslike muusikatraditsioonide, vagneriaanluse («Tristan») ja hiljem «antivagneriaanluse», vene kooli mõju Debussyle, peame tunnistama, et me ei saa tema loomingulise isiksuse kujunemist analüüsides piirduda üksnes loetletud muusikaliste nähtustega. Pilt tema loomingust oleks poolik, kui ei võetaks arvesse helilooja pidevat kontakti teiste kunstidega, ennekõike maalikunsti ja poeesiaga. Teater jättis teda ükskõikseks, kuigi näib, et sellises suures teatrikultuuri keskuses nagu Pariis olnuks kerge leida žanreid ja etendusi iga maitse jaoks. Debussy oli alaline külaline näitustel ja vernisaažidel, teda vaimustasid Édouard Manet', Sisley, Renoiri, Claude Monet' lõuendid. Heliloojale oli lähedane see grupp kaasaegseid prantsuse maalikunstnikke, kes püüdsid end lahti rebida akadeemilise kunsti ahelatest ja sööstsid õhu kätte, Seine'i kaldale, mereranda, Antibes'i kaljude juurde; sinna, kus nad pead kuklasse heites võisid imetleda pilvede vormi, värvi ja liikumist, kus valguse-varjude ning veepeegelduste mäng annavad efekte, mida akadeemiliste ateljeede vangid ei osanud aimatagi.

Samal määral köitis teda sümbolistide Charles Baudelaire'i, Paul Verlaine'i, Stéphane Mallarmé poeesia. Ta sõbrustas Henri de Régnier'ga, kelle romaanide paljud leheküljed oma rafineerituselt meenutavad proosaluuletusi.

Naasnud Itaaliast väsinuna, pettunult, tunnetades, et on asjatult raisanud aega akadeemilistele kirjatöödele loomingu asemel, sukeldus Debussy ahnelt kirjandus- ja kunstisalongide teravate vaidluste keerisesse. Arhitekt Vasnier' kodu ning Stéphane Mallarmé salong said tema jaoks armsaimateks intellektuaalse elu keskusteks. Helilooja, kes polnud veel kolmekümnenegi, kibeles tõlkima muusikakeelde muljeid, aistinguid, kujundeid, mis sündisid poeesia ja maalikunsti mõju all.

Esimesena ilmusid Verlaine'i värssidele loodud «Unustatud arietid» tüüpilise alapealkirjaga: «Laulukesed, belgia maastikud ja akvarellid». Esmakordselt said Verlaine'i luuleread muusikas stiililiselt ideaalse kajastuse; esmakordselt lähenes muusika niivõrd impressionistlikule maalikunstile. Pärast Verlaine'i-tsüklit, kuhu kuulusid laulud «Ekstaas», «Mu südame pisarad», «Puude vari», «Rohelus», «Puuhobu», «Spliin», kirjutas Debussy muusika Charles Baudelaire'i «Viiele poeemile»: «Rõdu», «Õhtu harmoonia», «Veemäng», «Mõtlikkus» ja «Armunute surm».

Nii loodi 80-ndate aastate lõpus üksteist vokaalminiatuuri, kus selgelt ilmnes see uus käekiri, mis Debussyl tekkis muusikaliste, poeetiliste ja maalikunstialaste muljete ristumisel. Selle uue kirjaviisi määratlemisel peaks olema esikohal sõna «rafineeritus». See kehtib ühtaegu nii teksti tõlgendamise iseloomu, klaveripartii valguse ja varjude peenima jaotuse ning selle Debussyle tüüpilise looritatud emotsionaalse toonuse kohta, mille puhul hingeline erutus on ennemini aimatav kui kuuldav.

Debussy juhtis kuulajad uude helimaailma. Siin olid vaevutajutavad värvivarjundid, ootamatud harmoonialaigud, selge, loomulik vokaaldeklamatsioon. Erinevalt romantilisest kunstist ei väljendunud selles maailmas emotsionaalsed seisundid mitte otseselt, vaid kaugete kajadena.

Kammermuusikas leitud väljenduslaadi kandis Debussy üle sümfoonilisse žanrisse. 90-ndate aastate alguses kirjutab ta oma kuulsa prelüüdi «Fauni pärastlõuna», mis on inspireeritud Stéphane Mallarmé samanimelisest ekloogist. Ekloogižanrist, mis kujutab endast antiikbukoolika tegelaste dialoogi, oli ammu saanud kirjandusajalooliste uurimuste objekt. Mallarmé pöördus taas selle poole: tema kujutlust täitsid nümfide, drüaadide, saatürite kujud, kostsid Paani flöödi helid, voogas Egeuse kallastel asuva päikesest köetud maanurga vürtsikas aroom . . . Selle pärastlõunase rauguse, suplevate drüaadide ehmunud kilked (nende jüurde hiilib karjuste salkuskarvaline kaitsja), Fauni vilepilli lummava viisi — selle kõik on Debussy valanud muusikasse, miliest on saanud impressionistliku helikunsti klassikaline näide. Debussy «Faun» on oma plastilisusega korduvalt köitnud koreograafide tähelepanu, alates Vatslav

Nižinskist, kes lavastas selle 1912. aastal koreograafilise pildina. Pärast «Fauni pärastlõuna» esiettekannet sai Debussy Mallarmélt kirja, mis teda väga erutas: «Teie illustratsioon «Faunile» mitte üksnes et ei dissoneeri minu tekstiga, vastupidi, ta isegi ületab seda nostalgia, imetlust äratava tundepeenuse, unistuslikkuse ja rikkuse poolest.»

Veelgi täielikumalt avanes Debussy anne 90-ndate aastate lõpus kirjutatud kolmes sümfoonilises «Nokturnis». Esimene neist on «Pilved». Oma sõnade kohaselt annab helilooja siin edasi meeleolu, mis tekib vaadeldes taevavõlvi, millel pikkamisi, melanhoolselt liiguvad lumivalged pilved, hajudes hallis uduvines. Teises nokturnis, mis kannab nimetust «Pidustused», võttis Debussy endale eriti keeruka ülesande: ülistada helkja atmosfääri pidevalt pulseerivat rütmi. Läbi selle atmosfääri liigub pidurong, mis läheneb kaugelt ja kaob kaugusesse. Kolmandat nokturni «Sireenid» läbib merelainete pehmelt hälliv rütm. Lainetel laulavad sireenid oma peibutavaid ja ahvatlevaid laule.

Klaveritsüklis «Estambid» esineb Debussy jällegi geniaalse maastikumaalijana. «Pagoodide» (esimene kolmest «Estambist») kummaline koloriit avaldab eriti sügavat muljet eksootilise viieastmelise helirea kasutamise tõttu. Teises «Estambis» «Õhtu Granadas» ühendab hispaania tantsude karakteerne rütm žanristseene, kus võib kuulda kitarrihelisid, õiseid sahinaid, lüüriliste pihtimuste summutatud sosinat. Kolmas, «Aiad vihmas», on impressionistliku helimaalingu šedöövreid.

Debussy kirjutab klaveriminiatuure kogu oma loomingutee vältel, tundes vajadust edasi anda peenimaid kujundeid ja aistinguid, kasutades klaveri (mida ta ise täiuslikult valitses) kõige rikkalikumaid harmooniavärve. Nii sünnivad tema poeetiliste nimedega prelüüdid: «Mida nägi läänetuul», «Haldjad on vaimustavad tantsijatarid», «Helid ja aroomid hõljuvad õhtuõhus», «Kuupaistest valgustatud terrass», «Tütarlaps linavärvi juustega». Niisugused on mõned palad kahest vihikust (kumbki neist sisaldab 12 prelüüdi). Ja jällegi tuleb rõhutada, et enamasti on muusika impulssideks saanud visuaalsed kujundid.

Eriti tugevalt väljendub Debussy ande see külg tema sümfoonilises süidis «Meri», mis kannab kujutavale kunstile iseloomulikku alapealkirja: «Kolm eskiisi». «Meri» on kirjutatud 1905. aastal. Ei ole ülemäärane liialdus öelda, et see on kirjutatud natuuri järgi. Peegeldusid ju selles teoses (helilooja enda ütluse kohaselt) muljed ookeani ja Vahemere rannikult. Esimesele kolmest osast pani Debussy nimeks «Koidust keskpäevani merel», teisele «Lainete mäng», viimasele «Tuule ja mere kahekõne».

Väga peenelt kirjutas Debussy «Merest» üks suurimaid nõukogude heliloojaid N. Mjaskovski: «. . . Hetkedel, mil ta (Debussy. — *L. E.*) asub jäädvustama oma loodusetunnetust, sünnib midagi tabamatut: inimene kaob, nagu lahustuks või muutuks tabamatuks tolmuübemeks, ja kõige üle nagu pääseb valitsema igavene,

muutlikult muutumatu, puhas ja vaikne, kõike neelav loodus ise. Kõik need helitud, liuglevad «pilved», «mänglevate lainete» pehme sillerdus ja voogamine, «kevadiste ringmängude» sahinad ja kahinad, merega vestleva tuule hellitavad sosinad ja rauged ohked — kas see pole tõeline looduse hingus? Ja kas kunstnik, kes taassünnitab looduse helides, pole suur kunstnik, erakordne poeet?»

Oma suurima teose, ooperi «Pelléas ja Mélisande» kallal alustas Debussy tööd 1892. aastal. Ooperi esietendus toimus kümne aasta pärast, 1902. aasta kevadel. Kuid helilooja pöördus korduvalt tagasi «Pelléasi» partituuri juurde, püüdes saavutada belgia sümbolistliku poeedi Maurice Maeterlincki draama kangelaste meeleolude ja tunnete vaevutabatavate muutuste veelgi peenemat, rafineeritumat väljendust.

«Pelléas ja Mélisande» on loodud aastatel, mil polnud veel vaibunud diskussioon Wagneri üle, tema ooperite üle tetraloogiast «Nibelungide sõrmus», mis olid hiiglaslikud nii kestuselt, ettekandeaparaadilt kui ka säravalt orkestrikõlalt. Neil aastail lõppes Verdi elutee, tema looming võitis aga üha enam kuulajaid; ilmusid Puccini ooperid «Tosca» ja «Madame Butterfly»; neil aastail saatis tohutu edu vene heliloojate oopereid, mis tollal jõudsid Euroopa lavadele. Ooperist «Pelléas ja Mélisande» kirjutati kõige sagedamini kui «antivagnerlikust» teosest. See on õige. Intiimne draama, mille kõik keerdkäigud on maalitud orkestrivärvide ja retsitatiivsete intonatsioonidega, erineb rabavalt Wagneri hiiglaslikest, läbinisti sümfoniseeritud lõuenditest. Kuid «Pelléasi» muusika vastandub samal määral ka Verdi ooperikangelaste eneseväljenduse sügavusele ja siirusele, samuti Puccini, Mascagni ja Leoncavallo ooperite kangelaste ekspressiivsusele. Ta on mõõtmatult kaugel ka vene heliloojate eepilistest, ajaloolistest ooperitest, nende püüdest tegelikkuse realistlikule kajastamisele.

«Pelléas ja Mélisande» seisab tõepoolest täiesti omaette ooperite seas, millest koosnes muusikateatrite repertuaar XX sajandi alguses. Ja selle «positsiooni» on ta säilitanud tänaseni, kuigi paljugi ooperilaval on muutunud nende seitsmekümne aasta jooksul, mis on esietendusest möödunud.

Kirjeldagem lühidalt ooperi sisu. Vana kuninga Arkeli lapselaps Golaud eksib metsa ja kohtab oja kaldal Mélisande'i. Ta ei tea, kes neiu on. Golaud näeb vaid, et tütarlaps kardab kõike ja kõiki. Mélisande saab Golaud' naiseks. Noormees teatab sellest emale ja kuningale kirja teel ... Igatsusega vaatab Mélisande järele lahkuvale laevale, mis on toonud ta Allemond'i. Kõik siin näib talle sünge. Ja ainult vestlustes Golaud' venna Pelléasiga leiab ta hing puhkust. Nende kohtumised on puhtad nagu nende mõttedki. Kuid ikka jääks nagu midagi välja ütlemata. Kord loojangu ajal kammib Mélisande akna juures oma pikki juukseid. Kuldse joana voolavad ta kiharad alla, peaaegu maani. Pelléas, kes tuli Mélisande'iga hüvasti jätma enne ärasõitu kaugele maale, suudleb tema juukseid. Seda näeb Golaud, kelles ärkab kiivus. Kui Golaud'

kuningas Arkeli ruumides jõhkralt Mélisande'i noomib, astub kuningas, kellele neiu meeldib, viimase kaitseks välja. Kuid on juba hilja. Miski ei suuda vaigistada Golaud' kiivust. Mélisande ja Pelléas kohtuvad hilisel tunnil purskkaevu ääres. Golaud, kes neid varitses, tapab oma venna ... Sureva Mélisande'i aseme äärde on tulnud kuningas, Golaud ja arst. Sünnitanud tütre, sureb Mélisande — niisama malbelt, nagu ta oli elanud.

See on ainult teose stsenaariumi skeem. Ooperi suurimad väärtused peituvad detailides, varjundites, lõpuni väljaütlemata mõtteis, põgusalt pillatud sõnade alltekstis, vaevumärgatavas žestis jne.

Peamine ja õiglane etteheide Debussy ooperile on staatilisus; siin on ülekaalus muusika, mis väljendab hingeseisundit, mitte aga tegevust. Prevaleerivad aeglased, isegi venitatud tempod. Kõik need ooperi «Pelléas ja Mélisande» muusika iseärasused kokku muudavad ta ebalavaliseks, mistõttu sellele suurele, hämmastavalt kaunist muusikat tulvil teosele on tänaseni osaks õnnetu lavasaatus.

Debussy järgmistes teostes, sellistes nagu «Lastenurk» (klaveritsükkel), laulud Orléans'i Charlesi, François Villoni, Tristan l'Hermite'i värssidele, on üha selgemalt tunda rahvusliikke lätteid. Kirjas ühele oma sõpradest kirjutas Debussy: «Mulle näib, et on mõtet pöörduda tagasi prantsuse traditsiooni juurde, mitte kitsalt kaasaegse, vaid selle tõelise traditsiooni juurde, mis liigub Rameau[1] jälgedes.»

Nagu tema sõbrad — poeedid-sümbolistid ja kunstnikud-impressionistid, nii ka Debussy ei puudutanud oma loomingus kaasaja probleeme ja süžeesid. Kuid kui algas Esimene maailmasõda ja Wilhelmi-aegne Saksamaa paiskas kogu oma võimsa sõjamasina väikese Belgia vastu, kui teedel liikusid põgenike traagilised hulgad, kirjutas Debussy omaenda tekstile «Jõululaulu kodututest lastest». See väheldane teos häälele ja klaverile võimaldab meil tutvuda helilooja loomingupalge uute joontega.

Oma elu lõpuaastail kirjutas Debussy peamiselt kammerteoseid. Erilist huvi pakub kavandatud, kuid lõplikult teostamata tsükkel sonaatidest mitmesugustele pillidele. Lõpetada jõudis ta üksnes sonaadi tšellole ja klaverile, sonaadi flöödile, vioolale ja harfile, samuti sonaadi viiulile ja klaverile. Neile lisandub harukordselt kaunis ja õilsa meloodiaga pala «Sürinks» sooloflöödile — see on nagu «Fauni pärastlõuna» järelkaja.

Debussy muusikat on sageli võrreldud maalikunstiga. Seejuures kerkib kõigepealt küsimus tehnilist laadi analoogiast: millele anda eesõigus tema muusika «tõlkimisel» kujutava kunsti keelde — õlimaalile, pastelljoonistusele, akvarellile või gravüürile? Ilmselt langeb kõigepealt kõrvale gravüür oma selgete must-valgete kontrastide tõttu. Ka õlimaali klassikalised näited on kaugel «peenima», «intiimse», «looritatu» otsinguist, mis alati eru-

[1] Jean Philippe Rameau (1683—1764) — prantsuse helilooja.

tasid Debussyd. Kõige õigem on ehk tema kirjaviisi kõrvutada akvarelli ja pastelljoonistusega, mis annavad piiramatud võimalused koloriidinüanssideks. Need lähenevad kõige enam määratlustele «poolel häälel», «sosinal», «ümisedes». Isegi orkestri hiiglaslikku värvipaletti tõlgendab Debussy tihtipeale nii, nagu poleks see saja instrumendi ühtne massiiv, vaid hulk kvartette, triosid, soleerivaid hääli, mis peenetundeliselt vestlevad. Isegi Debussy monumentaalseim partituur — «Pelléas ja Mélisande» — jätab pastelli, mitte aga õlimaali mulje.

Võttes tarvitusele uued vürtsikad, sametised, kõlaspektri kõigis registrites sädelevad harmooniavärvid, hoiab Debussy tagasi dünaamikat, nagu kardaks minema peletada muusikas valitsevat poeetilist võlu. Kui kõneida tema muusika eripärast grammatikaterminite keeles, võib öelda, et nimisõnad on verbidega võrreldes ülekaalus, omadussõnad aga rulluvad lahti lõputu gammana, värvides, looritades, valgustades tema verbideta konstruktsioone.

On see väärtus või puudus? Ei üks ega teine. See on geniaalse helilooja omadus. Tema muusikas ja mõttemaailmas valitseb mõtisklus tegutsemise üle, staatika dünaamika üle. Just neis joontes avaldub Debussy sugulus impressionistlike kunstnikega.

Kuigi Debussy isa oli võidelnud Pariisi Kommuuni lahinguis ning pärast lüüasaamist mõistetud neljaks aastaks vangi, ilmutas helilooja ise täielikku ükskõiksust Euroopa ühiskonda erutavate sündmuste vastu. Kõik tema hiiglasliku talendi jõud olid suunatud esteetiliste tunnete peenimate ilmingute kajastamisele muusikas, kauni tajumisele.

MAURICE RAVEL

1875—1937

Kui kõneldakse meie sajandi prantsuse muusikast, nimetatakse koos kaht nime: Claude Debussy ja Maurice Ravel. See on loomulik, sest tõepoolest need kaks suurt heliloojat määrasid tähtsamad tendentsid prantsuse muusikaelu arengus XIX sajandi 80-ndaist aastaist kuni järgmise sajandi keskpaigani, mil hakkasid ilmnema uued suunad. Viimased olid sündinud enamasti vaidlustest Debussy ja Raveli loomingupärandi ümber, mõnikord aga ka omapärase antiteesina nende loomingule.

Romantismivastased tendentsid, mis nii ilmekalt avaldusid Debussy loomingutee keskpaiku, ilmnesid veelgi teravamas vormis Raveli muusikas.

Ravel oli suur meister graafiliselt selgete meloodiakonstruktsioonide loomisel (meenutagem tema geniaalse «Boolero» teemat!), kolorist, kes lõi partituure, millega võistelda on raske (meenutame tema «Hispaania rapsoodiat», balletti «Daphnis ja Chloe», «Must-

lannat», koreograafilist poeemi «Valss»). Ravel tõi XX sajandi muusikasse harmooniakeele, mis on tunduvalt teravam, okkalisem, mõrkjam kui see, millega on võlunud põlvkondi «Pelléasi ja Mélisande'i» autor.

Meisterlikult kasutades mahlakate kõlavärvide loendamatut rikkust, taunib Ravel samal ajal mõistetamatu karmusega isegi mõtet muusika sensuaalsest ahvatlevusest. Isegi «Booleros», isegi Liszti rapsoodiatest inspireeritud «Mustlannas» ei alistu ta kiusatusele end unustada, kaotada kontrolli muusikalise mõtte üle ja lasta tal alluda südamehäälele. Kuid just siin toimub ime — autori tahtest sõltumatult astub muusika kontakti kuulajate tunnetega, vallutab nende hinge ja viib endaga, samm-sammult üha enam kaasa kiskudes.

Üks nüüdismuusika prantsuse uurijaid Stefan Jarociński, kes on kirjutanud põhjaliku monograafia Debussyst, kinnitab, et Raveli arvamine impressionistlike muusikute hulka on lausa õpilaslik viga. Ja siiski ei saa eitada ilmseid Debussy mõju tunnuseid mitte üksnes varases loomingus, vaid isegi sellal, kui Ravel on «tõusnud jalgadele» ja loonud küllalt palju täiuslikke teoseid. Raveli muusikunoorus möödus neil aastail, mil Debussy nimi ja tema muusika oli tuttav kõigile, kes kas või pisutki olid kokku puutunud prantsuse kunstiga.

Kas võis siis Ravel mööda minna sellisest ilmingust, nagu seda oli Debussy, ja, olles temast kolmteist aastat noorem, mitte alistuda tema muusika võlule, seega ka impressionistide esteetika mõjule? Meenutagem Raveli loojaisiksuse kujunemise peamisi järke.

Ta sündis 7. märtsil 1875. aastal Hispaania piiri lähedal väikeses Ciboure'i linnakeses majas Nivelle'i bulvaril, mis nimetati ümber Maurice Raveli bulvariks juba helilooja eluajal. Selline juhtum on muusikaajaloos harukordne!

Raveli isa oli prantslane, ema aga baski rahvusest. Kas mitte temalt ei pärinud Ravel armastust hispaania muusika vastu, mis väljendus terves sarjas teostes, alates vähenõudlikust vokaliisist «Habaneera» kuni «Boolero» ja «Hispaania rapsoodia» sümfooniliste partituurideni ning ooperini «Hispaania tund»?

Kaheteistkümnendaks eluaastaks oli Ravel juba niikaugel, et võis astuda Pariisi konservatooriumi noorimasse klassi. Neljateistkümneaastaselt sai temast täieõiguslik üliõpilane.

Juhtus nii, et ka konservatooriumis sattus Ravel «hispaania tsooni». Tema kompositsiooniõppejõud Charles Bériot oli kirglik hispaania kunsti austaja. Raveli lähim sõber oli Ricardo Viñés, üliandekas pianist, kes oli valmis varahommikust hilisõhtuni mängima oma kodumaa muusikat. Mõlemad, Ravel ja Viñés, vaimustuvad helilooja Emmanuel Chabrier'st, kelle mõju all Ravel loob ühe oma varastest klaveripaladest — «Groteskse serenaadi» (1893).

Raveli isiksus kujuneb perekonna rüpes. Isa, insener ja leiutaja, istutab pojasse armastuse matemaatika ning tehnika vastu

(elu lõpuni huvitub Ravel üleskeeratavatest mänguasjadest ja isegi konstrueerib neid). Insener Ravel armastab ja tunneb muusikat, kirjandust, sõbrustab kunstiinimestega. Ta on alaline külastaja kohvikus «Uus Ateena», kus peetakse tuliseid vaidlusi teatri, maalikunsti ja muusika üle. Siia toob ta oma üheksateistkümneaastase poja, nagu rõhutades sellega nooruki õigust edasisele iseseisvusele. Siin tutvustab isa Maurice'i Éric Satie'ga, keda Romain Rolland nimetas «prantsuse muusika veidrikuohtu Sokrateseks».

Ravel alistub Satie paradokside mõjule vähem kui tema nooremad kaasaegsed, kes on ühinenud loomingulisse rühmitusse «Kuuiku» (sellest tuleb juttu edaspidi) nime all, kuid Satie ägedad, ebatavalisse vormi rüütatud aforismid jätavad tema teadvusse sügava jälje. Tõelise prantslasena, keda Descartes'i filosoofia pooldajast isa on kasvatanud ratsionalismi vaimus, tuleb Ravel juba noorusaastail veendumusele, et kunstniku kõrgeim meisterlikkus peitub väljendusvahendite ratsionaalses, ökonoomses valikus. Isegi varastes teostes — «Groteskses serenaadis», «Ballaadis armastuse pärast surnud kuningannast», «Antiikses menuetis» — on märgatav see Ravelile tüüpiline kokkuhoidlikkus kõlamaterjali kasutamisel: pole ühtegi ülearust nooti, kõik on ideaalselt kooskõlas.

Raveli loomingulise nooruse «odüsseia» sisaldab palju ahvatlusi, kuid tema peatee kulgeb Emmanuel Chabrier' ja Éric Satie mõjude Skylla ja Charybdise vahel. Nad on väga erinevad — askeetlikult range, nurgeline, publiku arvamuse ja maitse suhtes ükskõikne Satie, kes uhkustab oma muusika ettekannete poolt esilekutsutud skandaalidega, ja logardlik «elumees», tihtipeale vulgaarne Chabrier, kes ei karda süüdistusi banaalsuses. Viimane on loonud üliõrna «Oodi muusikale», «Romantilised valsid» ja tuntud sümfoonilise pala «España», mis jäädvustas tema nime. «Españas» kõlab kõrvuti poeetiliste lehekülgedega tahtlikult, rõhutatult «lihtlabane» muusika, mis kujutab Hispaania turgu, härjavõitlust, kaevu juures tülitsevaid naisi jne.

Ravelile imponeerib vagneriaanluse võlust vabanemine, mis ulatub solvavate karikatuurideni «Nibelungide sõrmuse» autori kohta (Gabriel Fauré kirjutab lõikava pisipala «Tetraloogiline kadrill», Chabrier loob «Paroodia lemmikteemadele «Tristanist»»). Ta ei kummarda Wagnerit. Teda köidab teissugune muusika. «Boriss Godunovi» kellad äratasid Ravelis huvi vene heliloojate vastu, Balakirevi «Islamei» sundis teda uut moodi tõlgendama klaverifaktuuri tämbri- ja harmooniaalaseid võimalusi. Polovetsi tantsud «Vürst Igorist», mis teda vapustasid nagu muusika teiselt planeedilt, leidsid aastaid hiljem kajastuse piraatide orgias balletis «Daphnis ja Chloe». Kuid kõige enam rabab Raveli Rimski-Korsakovi «Šeherezade». «Šeherezade» teema juurde pöördub Ravel korduvalt. Vahepeal plaanitses ta ooperit sellele süžeele. Valmis kirjutas ta üksnes avamängu, mis kutsus välja nõmeda arvustuse kriitik Pierre Lalolt, kes ka hiljem ei talunud Raveli muusikat. Lalo

kirjutas sellest avamängust, jagades möödaminnes «kriitilisi kõrvakiile» klassikutele: «Kui hr. Ravel mõtleb, et tema avamäng on üles ehitatud klassikalise plaani järgi, siis tuleb tunnistada, et hr. Ravelil on rikas fantaasia. Tema kirjaviis meenutab Griegi, veel enam aga Rimski-Korsakovi või Balakirevi — samasugune seosetus ülesehituses ja tonaalsustes, kuid need jooned, mis juba modellil on küllalt imelikud, on õpilase poolt absurdini viidud.»[1]

Ühes oli Lalol õigus — tõepoolest on teoses «rühmlaste» ja Griegi mõjusid. «Šeherezade» juurde pöördub Ravel veel kord tagasi ja kirjutab vokaaltsükli L. Leclère'i tekstile. Tsükli kolmes osas («Aasia», «Võluflööt» ja «Ükskõikne») pole ei folkloorset tõepära, ei tüütavat, banaalsuselähedast «originaalsust». See on peen muusika, mis otsekui alluks fantastika võlule. Läbi fantaasiaudu võib näha maastiku ähmaseid kontuure ja kergeid, miraažina mööduvaid nägemusi. Võib kindlalt öelda, et vokaalsesse «Šeherezadesse» põimuvad helilõngad, mis meenutavad Debussy muusikat.

Sellal kui Pariisi seltskond jagunes «Pelléasi ja Mélisande'i» pooldajateks ning vastasteks, liitus Ravel täielikult esimestega. Mõned Debussy sümfoonilised teosed seadis ta klaverile 4-le käele ja kõneles alati oma vanemast ametivennast ainult vaimustusega. Kuid siiski valis ta omaenda tee.

Rooma preemiaga tal kuidagi ei vedanud. Mitu korda «jooksid talle teele ette» keskpärase andega inimesed. Esimesel korral sai tema asemel preemia keegi A. Caplet, teisel korral Aymé Kunc, kolmandal — R. Laparra (ükski neist pole jätnud mingit jälge prantsuse muusikasse). Selleks ajaks (aastaiks 1902—1904) oli Raveli nimi muusikalistes ja laiemateski ringkondades küllaltki tuntud. Kujunes skandaalne situatsioon. Loomulikult kerkis üles žürii kompetentsuse ja objektiivsuse küsimus. «Raveli küsimus» sattus ajakirjanduse veergudele. Nende hulgas, kes paljastasid konservatooriumis valitsevat olukorda ja ebaõiglast hinnangut väljapaistvale heliloojale, astus välja ka Romain Rolland. «Iga muusika tundub tema muusika kõrval ebatäiuslikuna,» oli Rolland'i arvamus Ravelist, küll pisut kategooriline, kuid siiras.

«Raveli küsimus» viis Prantsusmaa «muusikalise kabineti» langemiseni. Konservatooriumi direktor T. Dubois oli sunnitud erru minema. Tema kohale asus helilooja Gabriel Fauré, Raveli õpetaja. Siis ilmutaski Ravel temale omast pedantsust ja keeldus Rooma preemiast, et ei mõeldaks, nagu oleks Fauré etendanud otsustavat osa preemia määramisel. Ja seda tegi Ravel ajal, mil ta oli sunnitud ajalehes kuulutama, et annab muusikateooria tunde, ja mil ta tõsiselt mõtles hakata Hollandi India kontori ametnikuks. Pariisis polnud millestki elada.

Ravel oli tollal juba loonud vaimustava klaveripala «Vetemäng», klaveritsükli «Peegeldused» (see koosnes paladest «Öölib-

[1] Tsitaat pärineb teosest: Г. Ципин, Морис Равель. М., 1964, lk. 13—14.

likad», «Kurvad linnud», «Paat ookeanil», «Narri hommikulaul» ja «Helide org»). «Peegeldustes» võib hõlpsasti kuulda Debussy mõju, kuid see on mehisem, selgepiirilisem Debussy, kes ei peiga valguse ja varju kontrastset vastandamist; Debussy, kellelt on võetud talle tüüpiline kontuuride «laialivalguvus». «Peegeldused» on graafikale lähemal kui maalikunstile.

Kõrge meisterlikkus ilmneb Kvartetis (1902—1903), mille kallal Ravel töötas kaua, korduvalt partituuri ümber tehes. Debussy, kes kartis, et liigne töötlemine teost kahjustab, vannutas Raveli kirjas: «Muusikajumalate ja iseenda nimel anun Teid mitte midagi puutuda Teie kvartetis.» Võib mõista Debussy erutust — kõne all oli üks XX sajandi kammermuusika šedöövreid.

Kvarteti I osa paelub keskendunud rahuga. Sellele järgneb II osa elav, impulsiivne muusika. Harva lubas Ravel endale allutada muusikat unistuslikkusele, nõiduslikkusele niivõrd, nagu seda kuuleme kvarteti III osas. Finaalis aga sunnib ta kuulajaid hetke jooksul ümber lülituma maailma, kus tormitsev energia ja tung pühivad ära lüürika haprad kontuurid. Kvartett on Raveli teostest kõige romantismilähedasem.

1908. aastal sai seoses «Hispaania rapsoodia» ettekandega Ravelile osaks esimene suur edu. See saabus teisel ettekandel. Esimesel korral seevastu vilistati «Malagueña» (II osa) välja, Rapsoodia tervikuna aga ei avaldanud publikule muljet. Rapsoodia koosneb 4 osast: «Öövprelüüd», «Malagueña», «Habaneera» ja «Pidustus». «Habaneera» jaoks kasutas Ravel noorpõlves (1895. a.) loodud klaveripala teemat. «Hispaania rapsoodia» on kirjutatud vene muusikalise «hispanistika» («Aragoonia hota» ja loomulikult «Hispaania kapritšo») ilmse mõju all.

Selle teose orkestrikoloriit on tõepoolest niisugune, mida saab kirjeldada vaid sõnaga «särav». Siin ei valitse mitte üksnes ebaharilikes kombinatsioonides kõlavärvide pilgar, vaid ka rütm — teraskõva ja tujukas, selline, mis muudab hetkeliselt helivoogude suunda, dünaamikat, kujundite ringi. Rapsoodia on üks Raveli loomingu kõrgpunkte.

Järgmiseks etapiks saab ühevaatuseline ooper «Hispaania tund», mis on kirjutatud Franc-Nohaini libretole. Ooperi süžee meenutab XVIII sajandi itaalia intermeediume. Kellassepp Torquemada naine, imekaunis Concepción, tahab kasutada mehe äraolekut ja flirtida oma austajatega: muulaajaja Ramiro, poeet Gonzalva ja vana pankuriga, kes samuti üritab armastuses õnne katsuda.

Lõbus segadus lõpeb sellega, et Concepción, kes on väsinud poeedi luulelobast, kellakappi peitunud pankuri igatsevatest ohetest ja liigutatud Ramiro teenistusvalmidusest ning vaimustatud tema jõust, vabastab end pealetükkivatest kavaleridest. Jäänud Ramiroga kahekesi, annab ta viimasele märku oma poolehoiust. Algab lämbe «hispaania tund».

Ooperil oli edu. Paljud teatrid võtsid selle oma mängukavva.

Kümme aastat hiljem kirjutas Ravel oma sõbrale I. Godebskyle: «Augustis (1919) esitati Londoni Covent Gardenis «Hispaania tund»; näitlejad tulid 17 korda välja kummardama. Ajalehtede vastukajade põhjal otsustades oli see suurim edu viimase 30 aasta jooksul.»

Ravelist, erakordselt võluvast, vallutavalt lihtsast inimesest, sai literaatide, heliloojate, kunstnike tähelepanu keskpunkt. Nagu Schuberti sõbrad korraldasid omal ajal õhtuid ja nimetasid neid «šubertiaadideks», nii korraldasid Raveli tuttavad nüüd omapäraseid «raveliaade», kus valitses sügav austus loomingu vastu, vastastikune tähelepanelikkus ja siiras südamlikkus.

Mingi tühine «kriimustus» Raveli ja Debussy suhetes katkestas need ootamatult just seetõttu, et Ravelile olid võõrad «poolikud» sidemed talle hingeliselt lähedaste inimestega.

Raveli sõprade seas oli ka venelasi: Stravinski, Djagilev, Nižinski, Ida Rubinstein, Fokin. Fokinilt pärinebki idee luua ballett antiikteemale. Seda mõtet kandis ta juba oma Peterburi-päevil, kuid leidmata poolehoidu ja toetust Maria teatri direktsioonilt, jättis selle kõrvale.

Tutvumine Raveliga äratas taas suure ballettmeistri ammuse idee.

Sündis üks Maurice Raveli geeniuse kõrgemaid väljendusi, ballett «Daphnis ja Chloe». Aromaatsed tuulepuhangud mirdisaludes; Paani altari-koopa juurde tulnud noormehed ja neiud; Daphnise ja Chloe kohtumine; jõhker härjakarjus Dorkon võistlemas tantsukunstis Daphnisega, kelle tants on apollolikult täiuslik; Chloe röövimine piraatide poolt; Daphnise meeleheide, viha, nuuksed ja taeva poole saadetud palved; Daphnise häält kuulnud jumalate prohvetlik märguanne; välgud ja maa-alune kõmin, mis külvavad piraatide sekka õudust; Chloe imepärane vabanemine ja tema õnnelik naasmine Daphnise juurde — sellised on Longose antiikse romaani episoodid, mis on valatud muusikasse. Ravel ise nimetas oma teose žanrit «koreograafiliseks sümfooniaks kolmes osas».

«Daphnise ja Chloe» esietendus oli 1912. aasta suve hakul Pariisi Châtelet' teatri laval. Teose esitas Sergei Djagilevi vene balletitrupp.

Raveli, Fokini, kunstnik Baksti, suurte balletiartistide Tamara Karsavina ja Vatslav Nižinski kunstiime kandis vaatajad poolteiseks tunniks antiiksesse Hellasesse, elustunud vaasimaalingute keskkonda.

Ravel ei kavatsenudki antiikkunsti stilisatsiooni. «Daphnise ja Chloe» muusika on meloodilise joonise selguse, harmoonia vürtsikuse, peene orkestrikoloriidi (mis sisaldab ka koorivärve), ratsionaalselt väljaarvestatud vormiproportsioonide poolest puhtprantsuslik nähtus. Kuid temas on olemas see eetiline puhtus ja siirus, mis igas oma ilmingus seostub Daphnisest ja Chloest jutustava antiikse romaani keerdkäikudega.

Sõprus Stravinski, Fokini ja Djagileviga lähendas Raveli veel

enam vene kunstile; sellest annavad tunnistust mitmed eri tüüpi ja mõõtu teosed: olgu see lühike klaveripala «Borodini maneeris» või kavatsus orkestreerida Mussorgski «Naisevõttu», või siis ulatuslikud tööd, mis näitavad, kuivõrd sügavalt tungis Ravel vene kunsti hinge. Piisab, kui meenutada tema tööd «Hovanštšina» partituuri kallal. Teatavasti ei jõudnud Mussorgski seda lõpetada. Djagilev, kes kavatses lavastada «Hovanštšina» Pariisis, tellis Stravinskilt ja Ravelilt ooperi uue redaktsiooni ning täieliku partituuri. Kahjuks ei ole teada, mis partituurist sai. Nähtavasti põles see ära tulekahju ajal Stravinski mõisas Ustilugis Volõõnias.

Raveli teine pöördumine Mussorgski muusika poole, klaveritsükli «Pildid näituselt» orkestreering, sünnitas sajandi ühe harukordsema partituuri, mis sai laialt tuntuks kogu maailma kontserdilavadel.

Raveli sidemetele vene kunstiga võlgneme ka geniaalse «Boolero», helilooja peaaegu et populaarseima teose sünni. Djagilevi balletitrupi liige Ida Rubinstein, kelle omapärane anne, välimus, tantsumaneer köitsid balletiasjatundjate tähelepanu, tellis Ravelilt «Hispaania tantsustseeni» soolotantsijale (s. o. enesele) ja meestantsijate rühmale. Teose süžee on iseenesest ebaorigi-naalne, põhinedes ahvatluse, võistluse, armukadeduse ja verise lõpplahenduse motiividel.

Raveli loodud teema koosneb kahest osast, kumbki neist väl-tab 17 takti. Teemat alustab flööt, jätkab klarnet ja nii, instrumendilt instrumendile, kulgeb see väljatahutud meloodiline joonis, omandades iga korraga üha suurema jõu, üha pingelisema dünaamika, mis koos löökpillide muutumatu, hüpnotiseeriva rütmiga avaldab lummavat muljet. Ükski noot teemas ei muutu, ei ole mingeid kaashääli, mingit meloodia rikastamist, ei midagi peale vankumatult, aste-astmelt kasvava kõlajõu. Isegi tonaalsus (*C*-duur) jääb muutumatuks ja alles päris lõpu eel nihkub paigast. Koos dünaamilise hüppega jätab see mulje, nagu oleks orkestrile suunatud sada prožektorit.

Tuleb märkida, et Ravel pöördus korduvalt balletižanri poole. Kaheldamatult on see seotud vene balleti Pariisi-hooaegadega. Vene ballett näitas, millised võimalused peituvad sümfoniseeritud balletis (Stravinski «Tulilind», «Petruška», «Püha kevad», Borodini «Polovetsi tantsud», Rimski-Korsakovi «Šeherezade»). Nii sünnivadki võluv lasteballett «Minu haneemake», viis miniatuurset muinasjutustseeni: «Uinuva kaunitari pavaana», «Pöialpoiss», «Näotuke, hiina kujukeste keisrinna», «Kaunitar ja koletis» ja «Võluaed».

Ravel on kirjutanud koreograafilise poeemi «Valss». See on viini valsi žanri sümfoniseeritud tõlgendus tema arengus Schubertist Strausside dünastiani. Ravel varustas küll oma rabavalt hiilgava ja leidliku partituuri sedavõrd uduse selgitava tekstiga, et vaidlused poeemi sisu, tema süžee üle kestavad siiani, eriti balletiilmas. Kuid ebaõnnestunud kommentaare lugemata, üksnes

muusika põhjal võib kergesti järeldada, et liikumine muutub üha palavikulisemaks ja sööstab peatumatult katastroofi poole.

On alust arvata, et 1914. aastal töötas Ravel Djagilevi ettepanekul Schumanni «Karnevali» orkestreeringu kallal. Kuid siiani ei tea me midagi ei käsikirja asukohast ega sellestki, kas töö lõpule jõudis. Tõenäoliselt pidi see partituur asendama Peterburis 1910. aastast alates kasutusel olnud «Karnevali» orkestriredaktsiooni.

Alanud Esimene maailmasõda purustas Raveli loominguplaanid ja muutis mitmeks aastaks tema elu kulgu.

Kirjas oma sõbrale Cyprien Godebskyle kirjutas Ravel varsti pärast sõja kuulutamist: «On juba kolmas päev . . . see häire, need nutvad naised ja eriti see noorte meeste õudust tekitav vaimustus; aga kui palju sõpru on juba läinud sõtta, ja ma ei tea ühestki midagi. Ma ei suuda kauem taluda seda julma, lakkamatut kõsmaari. Ma kas lähen hulluks või satun kinnisidee kütkesse.»

See, mida Ravel nimetas «kinnisideeks», oli tema võitmatu soov astuda Prantsusmaa eest võitlejate ridadesse. Raveli väike kasv ja subtiilne kehaehitus takistasid tal sõjaväkke pääsemist. Tänu uskumatule visadusele sai tast sanitaarauto juht ja ta teenis isamaad väärikalt. Kuid ka sõjaväes, keset raskusi ja puudust ei lahkunud ta noodipaberist.

Prantsuse patrioodina oli Ravel ometigi kaugel šovinismist. Ja kui tema poole pöördus ilmse natsionalistliku kallakuga organisatsioon Prantsuse Muusika Kaitse Liiga ettepanekuga astuda selle liikmeks, vastas Ravel väärika ja avarapilgulise kirjaga: «. . . Ma ei leia, et meie rahvusliku kunstipärandi kaitseks oleks vaja keelata Prantsusmaal kaasaegsete saksa ja austria veel mitte üldtuntuks saanud muusikateoste avalik ettekanne . . . Mulle näiteks pole oluline, et hr. Schönberg on rahvuselt austerlane . . . Olen vaimustatud sellest, et hr. Bartók, Kodály ja nende järelkäijad on ungarlased ja et nad nii selgelt väljendavad muusikas oma rahvuslikku iseseisvust.»

See polnud üksnes deklaratsioon. Internatsionalismiideed olid Ravelile tõepoolest lähedased. Selles on kerge veenduda tema teoste nimekirja vaadates. Eespool oli üsna üksikasjaliselt juttu hispaania ja vene harust Raveli loomingus. Lisagem vaid, et 1916. aastal kirjutab ta mõningad koorilaulud omaenda tekstidele. Nende hulgas on «Nicolette» — laul, milles taas avalduvad Mussorgskile lähedased jooned. Antud juhul on jutt sarnasusest Mussorgski vokaalpalaga «Sokk». Ravel on kirjutanud ka tsüklid «Kreeka laulud», «Juudi laulud», «Madagaskari laulud». Neegrimuusika mõju on tunginud tema viiulisonaati ja klaverikontserti, ungari mustlasmuusika kõlab tema viiulirapsoodias «Mustlanna», mis on loodud ungari naisviiuldaja D'Aranyi tellimisel.

Prantsuse kultuurivaimust aga on läbi imbunud enamik Raveli partituure. Siin on nii ballett «Minu haneemake» kui ka tsükkel «Couperini hauasammas». Kõik viimase kuus osa (Prelüüd, Fuuga,

Forlana, Rigaudon, Menuett ja Tokaata) on pühendatud tema kuue rindesõbra mälestusele, teost tervikuna aga võib nimetada Prantsusmaa kangelaste mälestussambaks helides.

Sõjajärgsed aastad on Raveli triumfi aastad. Teda nimetatakse Stravinski ja Richard Straussi kõrval üheks kaasaja suurimaks heliloojaks. Suur meister Ravel, kes ei lubanud endale mingeid patustusi selle vastu, mida ta ise nimetas ülla terminiga «métier» — amet, rikastas maailma muusikat omapärases, selgeilmelises, pimestavalt värvikas maneeris kirjutatud teostega.

Ravel oli hiilgav pianist, kes tundis peensusteni klaveri kõla ja virtuoosse tehnika «saladusi». Seda tõestavad tema kaks 1931. aastal loodud kontserti — *d*-moll ja *G*-duur. Esimene neist on kirjutatud vasakule käele. Selle tellis pianist Paul Wittgenstein, kes oli sõjas kaotanud parema käe. Teisest, Marguerite Longile pühendatud kontserdist kirjutas Ravel: «See on kontsert selle sõna kõige täpsemas tähenduses, kirjutatud Mozarti ja Saint-Saënsi kontsertide vaimus.» Raveli kammerpaladest on teenitult populaarseks saanud klaverisüit «Õine Gaspard».

Raveli viimased eluaastad olid traagilised. Paljude aastate pärast hakkasid ilmnema rindel autoõnnetuse läbi saadud trauma tagajärjed. Raveli elu kolm viimast aastat moodustasid lakkamatute kannatuste ahela. Viimased tema käega kirjutatud noodilehed kannavad pealkirja «Don Quijote kolm laulu Dulcineale». Need olid loodud Fjodor Šaljapini jaoks...

Ravel ei kuulu heliloojate hulka, kelle looming oleks kergelt, ilma mõttetööta mõistetav. Kuid tema muusikal on omadus, mis esineb ainult klassikaliselt täiuslikel teostel: iga esitusega see meeldib, vaimustab, haarab ikka rohkem ja rohkem. Vaid geniaalselt andekas muusik võis luua «Boolero» teema ja ehitada üles selle ainulaadse sümfoonilise konstruktsiooni. Vaid geniaalselt andekas muusik-dramaturg võis taolise ilmekuse ja jõuga valada kõlakujundeisse antiikse romaani Daphnisest ja Chloest; vaid muusikakunsti uute väljade suur esmaavastaja võis võluri käega lahti paisata ukse uude maailma ja ilmutada inimestele «Hispaania rapsoodia», «Couperini hauasamba», «Õise Gaspard'i». Selline muusik oli Maurice Ravel, selliseks jääb ta sajandite vältel.

«KUUIK»

Selsamal aastal kui Debussy suri, sõjast naasnud Ravel aga kuulas kirjanduslike ja muusikaliste salongide rüsinas uusi vastakaid arvamusi ja arutlusi ning taastas sõja tõttu katkenud sidemeid sõpradega, selsamal aastal andis silmapaistev literaat, kriitik ja libretist Jean Cocteau (1892—1964), kes oli lähedalt seotud

paljude prantsuse muusikutega, välja raamatu «Kukk ja Arlekiin». See raamat sai — ühe uurija väljenduse kohaselt — «omamoodi esteetikapiibliks modernismi uusimatele vooludele, mis vastandasid end impressionistliku ja sümbolistliku kunsti laialivalguvusele».[1] Cocteau kirjutas: «Aitab pilvedest, lainetest, akvaariumidest, najaadidest, õistest aroomidest. Me vajame maist muusikat, argipäevamuusikat. Me tahame teravat ja otsusekindlat muusikat. Et olla tõepärane, peab olema tugev. Kunstnik, kes mõistab tegelikkust, ei tohi karta lüürilisust.»

Oma impressionismi- ja uusromantismivastases mässus polnud Cocteau üksi. Üleskutsega radikaalselt revideerida impressionistlikku esteetikat astus välja ka helilooja, mõtleja ja teravate paradokside autor Éric Satie (1866—1925). Meenutagem, et ka Ravel ei pääsenud nooruses Satie mõjust. Éric Satie oli prantsuse muusika «rahurikkuja» neil aastail, kui vaibusid Debussy poolt esilekutsutud kired ning «Pelléasi ja Mélisande'i» autor ise osutus akadeemilise kunsti poolt kanoniseerituks. Satie lemmikkohviku marmorlaud sai omapäraseks kateedriks, kus Satie tõi kuuldavale oma sarkastilisi monolooge. Teda ümbritsesid noored heliloojad, kes tema sõnadele kärarikkalt reageerisid, neid hardunult kuulasid või teravate repliikidega õli tulle valasid. Satie kinnitas oma «teoreeme» teostega, mille nimetused juba üksi äratasid õudust lojaalsete muusikute leeris: «Kolm pala pirni vormis», «Bürokraatlik sonatiin», «Ebameeldivad esseed», «Kolm pahempidi tantsu». Teatud määral parodeeris Satie Debussy prelüüdide poeetilisi pealkirju.

Cocteau oli rohkem läbi imbunud sümbolismist, sürrealismi rafineeritusest, Satie aga mõõtmatult otsejoonelisem oma eitamises. Uusi teid otsivate noorte heliloojate hulgas, kes vaimustatult kuulasid nii Jean Cocteau'd kui ka Éric Satie'd, paistsid silma Arthur Honegger (1892—1955), Darius Milhaud (1892—1974), Francis Poulenc (1899—1963), Louis Durey (1888), Georges Auric (1899) ja Germaine Tailleferre (1892). Nad moodustasid grupi, kes läks prantsuse muusika ajalukku «Kuuiku» nime all. Vaatamata ande iseloomust ja suurusest tingitud individuaalsetele erinevustele ühendas neid paljugi. Kõigepealt kuulutasid nad küllastumist romantilisest muusikast, milles neid šokeeris paljusõnalisus ja tundeväljenduse ülemäärane avameelsus. Neid hirmutasid ja tõukasid eemale Wagneri muusika tohutud mõõtmed ning valjuhäälsus, «Nibelungide sõrmuse» sümboolika aga oli nende silmis ammu iganenud.

Teisest küljest jõudsid nad ühisele veendumusele, et on aeg hajutada impressionistliku rafineerituse võlu; nad olid väsinud sosinast, uduvinest, öölillede uimastavast aroomist. Just sellest kõneles Cocteau selgelt ja lühidalt «Kukes ja Arlekiinis». Tema saigi üheks «Kuuiku» ideoloogidest. Kuid selle grupi esteetiliste

[1] Г. Шнеерсон. О музыке живой и мертвой. М. 1960, lk. 63.

vaadete kujunemisel polnud otsustavad mitte Cocteau elegantsed teravused ega Eric Satie prohvetlikud artiklid ja tema kohvikuteravmeelsuste tulevärk, vaid ajastu ähvardavad sündmused. Aastail, mil Marne'il ja Ypre'il otsustati Prantsusmaa saatust ja kogu maailm jälgis prantsuse kindluse Verduni kaitsjate kangelaslikkust, osutus mõistatusliku lõpuniütlematuse, eelaimuste, ähmaste piirjoonte ja peenendatud sümboolika kunst ebakaasaegseks ja millegi poolest isegi šokeerivalt kohatuks. See ei tähenda sugugi, et rafineeritud kultuuri oleks pidanud asendama sõjamarsi raske jalaaste. Muutus kogu elu- ja mõttelaad, muutusid vestluse teemad, tonaalsus ja dünaamika. Teissuguseks sai lüürika. Rabava selgusega jutustab Romain Rolland oma väheldases romaanis «Pierre ja Luce» kahe nooruki kohtumisest metroo maa-aluses pimeduses, kuhu nad on põgenenud õhuhäire eest; tundest, puhtast kui esimene haljas rohulible, mis on tunginud valguse poole läbi mulluste lehtede ja lumekihtide, ja Pierre'i ning Luce'i hukkumisest purunenud kiriku võlvide all ... Ei ütlematajätmisi, ei sümboolsust, ei looritatust. Traagiline tõde traagikast tulvil ajastust ...

Lahingumüra tungis kõigisse Prantsusmaa nurkadesse, peletades Seine'i sildade alt nii maalikunstnike poolt poetiseeritud kajakad kui ka kunstnikud, sest piki jõge venisid reas vaid kurvad laevad, punane rist valgel taustal ...

Kui võidetud Saksamaa kindralid kirjutasid Compiégne'i metsas alla kapitulatsiooniaktile ja lahinguväljadel jäi ebaharilikult, lausa hirmutavalt vaikseks, oli Darius Milhaud'l, Arthur Honeggeril ja Germaine Tailleferre'il aastaid kakskümmend viis, Auric ja Poulenc aga polnud veel kahekümnesedki. Vaid Louis Dureyd loeti vanameheks — ta käis kolmekümnendat aastat. Muide, tema oligi esimene, kes lahkus «Kuue» sõprusrühmast.

Oma mälestustes[1] kirjutas tuntud prantsuse muusikakriitik Hélène Jourdan-Morhange: «Meenuvad lühikesed, kuid tolle aja kohta jultunud kontserdid (jutt on perioodist ajavahemikul 1918—1930. — *L. E.*), mida korraldati Félix Delgrange'i initsiatiivil Hugueni tänaval Montparnasse'il sünges ateljees. Me esitasime seal äsja ilmunud teoseid: Louis Durey keelpillikvarteti, Milhaud' ja Poulenci sonaate, Tailleferre'i kvarteti, Aurici triod, Honeggeri sonaadi jm.»[1]

Nad kogunesid võrdlemisi harva. Nende sõpruses polnud seda «artellivaimu», mis oli nii tugev «Võimsa rühma» liikmetel. Kuid neidki kiskus üksteise poole, magnetiseeris jõud, mida nimetatakse kaasaegsusetundeks.

«Kuuik» ühendas erineva loominguvõimega inimesi. Kõige säravamateks kujudeks, kes etendasid tähelepanuväärset osa Euroopa muusikas 20.—60-ndail aastail, said Milhaud, Honegger ja Poulenc.

[1] Э. Журдан-Моранж. Мои друзья музыканты. «Музыка», М. 1966, lk. 91.

Darius Milhaud oli Pariisi konservatooriumi kasvandik. Sõda katkestas tema regulaarsed õpingud, ja 1916. aastal sõitis ta mõneks ajaks Brasiiliasse Prantsuse saadiku sekretärina (saadikuks oli tuntud prantsuse poeet Paul Claudel). Innustatud Ladina-Ameerika folkloorist, lõi Milhaud klaveripalade kogumiku nimetusega «Saudades do Brazil» — «Brasiilia linnad». Hiljem ilmus ka orkestriredaktsioon. Juba selles suhteliselt varases teoses ilmnevad Milhaud' iseloomulikud jooned: intonatsioonilis-rütmilise joonise graafiline teravus, vürtsikas harmoonia, mis tihti sisaldab polütonaalseid[1] konstruktsioone, faktuuri askeetlikkus. Ja kõigil puhkudel näeme erakordset kokkuhoidlikkust väljendusvahendites.

Pärast kaheaastast Brasiilias viibimist naasis Milhaud Pariisi. Tollal kujuneski «Kuuik».

Darius Milhaud oli tohutu hulga teoste autor. Ta on kirjutanud 17 sümfooniat (neist 5 kammerorkestrile), 5 klaveri- ja 3 viiulikontserti, 18 keelpillikvartetti, 12 ooperit (tuntumad on «Christoph Kolumbus», «Vaene madrus», «Medeia», «Õnnetu Orpheus»), 15 balletti, sealhulgas «Härg katusel», «Maailma loomine» (neegri legendi alusel), «Kevadmängud», «Jakobi unenäod». Sellele nimekirjale tuleb lisada kümneid kantaate, vokaal- ja instrumentaalansambleid, sümfoonilisi avamänge ja süite (nende seas meil eriti populaarne «Provance'i süit» ja «Scaramouche» 2-le klaverile).

Milhaud'd köitsid alati ühiskonna ja ajastu huvid. Kahe sõja vahelisel perioodil maailma erutanud poliitiliste situatsioonide hindamisel asus ta alati progressiivsele seisukohale. Prantsusmaa kuulsusrikkad revolutsioonilised traditsioonid ilmnevad paljudes Milhaud' teostes, iseäranis kollektiivses töös — muusikas näidendile «Vabadus», mis lavastati 30-ndate aastate lõpus.

Loominguline sõprus sidus Milhaud'd Romain Rolland'iga. Viimase lavateosele «14. juuli» kirjutas Milhaud muusika, mida läbib Bastille langemise päevade laulude paatos. 1937. aastal lõi Milhaud rassismi ja antisemitismi vastase ülemaailmse kongressi avamiseks kantaadi väljendusrikka nimega «Kõigile sirutatud käsi». Loomulikult pidi Milhaud lahkuma Prantsusmaalt, kui fašistid selle okupeerisid.

Kuus aastat veetis ta USA-s. Tunded ja üleelamised, mis talle pagulaspõlves osaks said, kutsusid ellu ta kõige sügavamad teosed. Pole juhus, et just sõja ajal ja sõjajärgseil aastail kirjutas ta 12 sümfooniat, «Prantsuse süidi», Ladina-Ameerika rahvuskangelasele pühendatud ooperi «Bolivar». Pärast kodumaale naasmist 1946. aastal asub helilooja talle omase vaimustusega looma suurteoseid, mis valmivad üksteise järel. Mainigem Neljandat sümfooniat, mis on pühendatud 1848. aasta revolutsiooni 100. aastapäevale (osade programmpealkirjad annavad selge ettekujutuse teose dramaturgiast ja ideelisest suunitlusest: I osa — «Revolutsioon», II — «Hukkunud vabariiklastele», III — «Vabaduse kättevõtmine», IV —

[1] Polütonaalsus — mitme tonaalsuse üheaegne kõlamine.

«1848. aasta mälestuseks»). 1954. aastal kirjutab Milhaud monumentaalse kantaadi «Tuleloss» hitlerlikes surmalaagrites hukkunute mälestuseks.

Kõrge iga ei mõjutanud tema loomejõudu, kunstialaste huvide mitmekülgsust ja ühiskondlikku aktiivsust. Milhaud asus endiselt meie aja progressiivsete kunstnike rivis. Ta suri 1974. aastal.

Huvitav on ka teise «Kuuiku» liikme — Arthur Honeggeri loomingutee. Sündinud Havre'is, veetis ta suure osa oma noorusest Šveitsis, oma vanemate kodumaal. Muusikaga tegeles ta lapsepõlvest peale, kuid süsteemitult, kord Zürichis, kord Havre'is. Tõeliselt asub ta heliloomingut õppima 18-aastaselt Pariisi konservatooriumis Gédalge'i (Raveli õpetaja) juures. Siin tutvub ta Milhaud'ga. Oma raamatus «Minu sõbrad muusikud» jutustab H. Jourdan-Morhange selliselt ümber Honeggeri sõnu: ««Milhaud» — ütles ta mulle — «avaldas mulle tohutut mõju, tal oli olemas just see, mis minul puudu jäi: julgus ja kergus. Milhaud sundis mind kuulama kaasaegset muusikat.»»

Tunnustus jõuab Honeggerini 20-ndate aastate alguses, mil tema oratooriume «Kuningas Taavet», «Judith» ja muusikalist tragöödiat «Antigone» kantakse ette maailma suurimail kontserdilavadel. Kirjutatud Händeli heroiliste oratooriumide traditsioonide põhjal, kütkestavad nad samal ajal helikeele värskuse ja paljude stseenide emotsionaalse kirkusega.

Sensatsiooniline menu saatis 1923. aastal sümfoonilise pala «Pacific 231» ettekannet. See oli urbanistliku muusika üks eredamaid ilminguid. Orkester annab edasi väljatungiva auru heli, vilesid, rataste mürinat, kolbide ja silindrite tööd, sest teose «Pacific 231» kangelane on — vedur!

Huvi urbanismi vastu ilmneb ka teistes teostes: sümfoonilises pildis «Ragby» ja balletis «Allveelaev». Vastukaaluks romantilisele tunnete- ja impressionistlikule peenimate aistingunüansside kultusele, vastukaaluks tegelikkuse poetiseerimisele pöördub Honegger demonstratiivselt «eluproosa» poole. «Pacific'is» ja «Allveelaevas» ei köida teda mitte heliefektid, vaid inimmõistus, mis puhub elu teraskonstruktsiooni. Honegger tõstab pjedestaalile dünamismi kui kaasaja elutunnetuse selgeima väljendaja. Omaenda keerukat teed mööda liigub Honegger realismi poole. Võibolla seetõttu pöördubki ta õige suuna otsinguil nii tihti ja meelsasti žanrite poole, mida poolpõlglikult nimetatakse tarbemuusikaks. Snoobid arvavad siia hulka muusika lavateostele, filmidele ja raadiokompositsioonidele. Tõsi küll, draamakirjanduses köidavad teda sügavad süžeed: «Phaedra», «Saul», «Prometheus», «Hamlet».

Honegger ei otsi üksnes uusi süžeesid ja žanreid, vaid ka uut kuulajat. Ta ütleb: «Muusika peab vahetama publikut ja pöörduma masside poole. Kuid selleks peab ta muutma oma iseloomu, saama ka suurvormides lihtsaks, mõistetavaks, sest inimesi jätavad ükskõikseks helilooja tehnika ja otsingud. Just sellist muusikat katsusin pakkuda teoses «Jeanne tuleriidal». Püüdsin olla mõistetav rea-

kuulajale ja huvitav muusikule.» Teos, millest siin kõneldakse, on kümneosaline oratoorium «Jeanne tuleriidal» Paul Claudeli tekstile. Esmakordselt esitati see 1938. a. maikuus Baselis. Honegger ei eksinud. Heliloojat vaimustanud patriootlik idee haaras tuhandeid kuulajaid just ennekõike tänu selgelt kujundlikule, dünaamilisele muusikale, mis oli tõepoolest arusaadav isegi kogemusteta auditooriumile.

Ka Prantsusmaa ajaloo süngetel päevadel, fašistliku okupatsiooni ajal, jätkas Honegger teed, mille alguseks oli «Jeanne tuleriidal». Tema Teist sümfooniat keelpillidele ja finaalis soleerivale trompetile (1941. a.) võib dramatismi, kujundite tõepärasuse, võitlusse kutsuvate intonatsioonide paatose ning finaali vabadus- ja rahva võidutsemise teema ereduse poolest pidada üheks parimaks teoste seas, mida on ellu kutsunud fašistliku invasiooni tragöödia ja vabadusvõitlus. Honeggeri Teine sümfoonia seisab kõrvuti Šostakovitši Seitsmenda ja Kaheksanda sümfooniaga.

Ka Kolmandas, niinimetatud Liturgilises sümfoonias käsitleb Honegger sõja karme teemasid. On olemas helilooja üksikasjalik annotatsioon sellele sümfooniale. Honegger kirjutab seal: «Minu sümfoonia on draama, millel on ... kolm tegelast: Mure, Õnn ja Inimene.» I osast kirjutab helilooja: ««Dies irae's» püüdsin ma väljendada ... halastamatult tagakiusatud rahvapõlvkondade õudust ...» II osa on tema sõnade järgi «valust tulvil mõtisklus ja palve ...». Finaali on kontsentreeritud inimvaenulike mustade jõudude julmus ja alatus. «See on kiskjate arveteõiendus vaimsete väärtustega,» kirjutas Honegger finaali ühe teema kohta. «Pika, laulva meloodiaga,» kõneles ta finaali teisest teemast, «tahtsin ma väljendada kannatava inimkonna soovi «Vabasta meid kõigest sellest».»

Pärast Neljandat sümfooniat, mis eelnevatega võrreldes kõlas helgemalt ja mida helilooja nimetas «Baseli mõnud», piiravad Honeggeri taas pimeduse ja meeleheite kujundid. Need täidavad dramatismiküllast, hõõguvaist tundeist läbiimbunud Viiendat sümfooniat. See on helilooja viimane suurteos. Honegger käis läbi keeruka tee: neoklassitsismi («Kuningas Taavet») ja urbanismi («Pacific 231») mõningailt elementidelt üle järsu mäekuru — selleks oli «Jeanne tuleriidal» — viimaste sümfooniateni, mis jutustavad kaasaja põletavatest probleemidest.

Ja lõpuks kolmas «Kuuiku» suurimatest esindajatest — Francis Poulenc, isiksusena pisut vähem huvitav kui Milhaud ja Honegger. Hariduselt pianist, Raveli lähima sõbra R. Viñési õpilane, oli ta heliloomingu alal iseõppija. Poulenc oli seltskonnainimene, sõjajärgsete aastate «dändi», kes kummardas paljusid kaasaja muusika ebajumalaid. Tema muusika žanriline amplituud ulatus *music-hall*'i etenduste kujundusest müstilise «Litaaniani mustale neitsi Maarjale». Niisama kirev on ka tema heliloominguliste otsingute pilt, kus näeme prantsuse XVIII sajandi klavessiinimuusika klas-

siku François Couperini, Puccini, Raveli, Stravinski, dzässi mõjusid . . .

Ja siiski kristalliseeruvad läbi kõige erinevamate mõjutuste, otsingute, «dändilikkuse» helilooja püüdlused. Üha lähemale jõuab ta tõelise kaasaegsuse tunnetamisele. See protsess kajastub juba kas või poeetide valikus, kelle luulele Poulenc kirjutas oma vokaalteosed: 1931. a. — Guillaume Apollinaire'i neli poeemi; 1935. a. Éluard'i viis poeemi, 1947. aastal kolm García Lorca laulu.

Poulenci tähtsamatest teostest tuleks mainida ooperit «Karmeliitlannade dialoog», S. Djagilevi tellimusel valminud balletti «Hirved», lüürilist tragöödiat «Inimhääl». Viimane on omapärane teos, harva kasutatud žanri — mono-ooperi üks ilmekamaid näiteid.[1]

Olgu tähelepanu juhitud asjaolule, et kõik «Kuuiku» liikmed tegid muusiku ja kodanikuna läbi ajaproovi karmides ja kohutavates sündmustes, mida kätkes eneses 40-ndate aastate algus. Igaüks neist teenis oma võimete kohaselt Prantsusmaad. Neil aastail lõid oma parimad partituurid Honegger ja Milhaud; Poulenci lauludes kõlavad Guillaume Apollinaire'i ja Paul Éluard'i värsid: Dureyst saab üks Populaarse Muusika Föderatsiooni juhte, sõjajärgseil aastail aga asub ta juhatama «Humanité» muusikakriitika osakonda. Selle progressiivsete heliloojate rühma paljudest teostest ilmneb, et neile on lähedane prantsuse kodanikuluule — alates Rouget de Lisle'ist, Chénier'st, Louis Festau'st kuni Lucien Goldi ja Henri Bassise'ini.

Selliseks kujunes prantsuse kunstiintelligentsi ühe progressiivsema väesalga esteetiliste ning ka poliitiliste vaadete seaduspärane evolutsioon. Iseloomulik on seegi, et nende nooruspõlve õpetaja, raevukas Eric Satie kuulus oma elu lõpuaastail Prantsuse Kommunistlikku Parteisse. Tasub meenutada, et nende ühiskondlike ja esteetiliste vaadete väljakujunemine polnud just idülliline. See oli visa võitlus muusikat ühiskondliku elu areenilt eemaldada püüdvate reaktsiooniliste muusikute lakkamatu agressiooni vastu.

Üks kaasaegse Ameerika suurimaid heliloojaid Aaron Copland kirjutas: ««Kuuik» sümboliseerib XX sajandi helilooja uut tüüpi. Nad on alatiseks (ma loodan) lõpu teinud vananenud ettekujutusele heliloojast kui pikalakalisest subjektist, kes vireleb ja sureb lõpuks nälga katusekambris. «Kuuiku» jaoks pole muusika looja mingi kunsti ülempreester, vaid harilik noormees, kel pole midagi selle vastu, et külastada ööklubi nagu iga teine inimene. Nad tahavad luua «argipäeva muusikat». Mitte sellist liiki muusikat, mida on tavaks kuulata kinnisilmi, unistuste ja tundelise udu muusikat. Sellega on alatiseks lõpp. Nüüdsest peale hakkame kuulama muusikat avasilmi, «maist» muusikat.»

Märkides õigesti «Kuuiku» romantikavastaseid tendentse, ei

[1] Ooperi süžeeks on naise telefonikõne teda hüljanud armsamaga, kelle repliikidest saame ettekujutuse üksnes kangelanna reageeringute põhjal.

jälginud Copland selle rühma aktiivsemate liikmete edasist arenguprotsessi, või kui jälgiski, ei omistanud sellele tähtsust. «Pika juukselaka mahapügamisel» on vähe mõtet, kui jäävad alles «subjektid, kes virelevad ja surevad lõpuks nälga katusekambrites» . . .

Parim, mida Milhaud, Honegger ja Poulenc on loonud, pöördub süsteemi vastu, mis põhjustab inimese näljasurma katusekambris, selle süsteemiga leppimise vastu. Ja kui nad pärast romantiliste illusioonide ning impressionistliku rafineerituse hülgamist nägid reaalset maailma, mis oli läbinud Esimese maailmasõja koledused ja astunud teise sõja lävele, kui nad tegid läbi teise sõja, tunnetasid selliseid kohutavaid mõisteid nagu «Oświęcim», «Treblinka», «Buchenwald» — kas võib siis imestada, et Majdaneki ahjude suits varjutas nende eest päikese ja et kõigest sellest jutustav muusika kisendas valjemalt ning ahastavamalt kui nende eelkäijate, ekspressionistide oma, kelle teadvuses olid «ainult» Esimese maailmasõja pildid!

Kuid erinevalt ekspressionistidest, kes ülistasid surma ja maailma hävingut, tõusevad Honegger, Milhaud ja Poulenc oma sõja- ja sõjajärgsete aastate väljapaistvamates teostes üles pimedust ning surma külvava jõu vastu. Prantsuse heliloojate noorem põlvkond, kes astus ellu pärast «Kuuikut», võttis koos oma vanemate seltsimeestega, kunstirelva kasutades vahetult osa fašismivastasest võitlusest.

Elsa Triolet kirjutas: «Uus vaim imbus meie kunsti kõigisse valdkondadesse sedavõrd, et oli vaja leida selle tähistamiseks isegi uus termin — «osalev kunst» (*l'art engagé*) . . .»

Omalt poolt lisame: suunast ja ühiskondlikust osast lähtudes tuleb seda kunsti nimetada võitlevaks.

Selles on tema mõte, idee, paatos.

JEAN SIBELIUS

1865—1957

20. septembril 1957. aastal lõpetas maalilise Tuusulajärve kaldal Järvenpää asulas oma elutee Jean Sibelius — Soome suur kunstnik, üks meie sajandi väljapaistvamaid heliloojaid. Siin veetis ta viiskümmend kolm aastat. Ta valis selle üksildase koha, et viibida vaikuses, mida häirisid ainult loodushääled, ja et pidevalt suhelda loodusega. Siin mõtiskles ta elust ja surmast, oma Soomemaa ajaloost ja saatusest, «tuhande järve maa» karmist, ülevast ilust ja vaiksetest unelevatest maastikest.

Suur muusik kandis noodijoontele iidsed runod Lemminkäisest, Ilmarisest, õnnetussüngest Põhjalast ja viljakast Kalevala maast, võluveski Sampo maast.

Nagu kõik tõeliselt suured heliloojad, on Sibelius omapärane.

Kuid tema loomingus on joon, mis sunnib meenutama Glinkat, Chopini, Verdit, Smetanat. Selleks jooneks on tema muusika lähedus rahvaloomingu lätetele, vajadus väljendada oma mõtteid, jutustada inimkirgedest, sündmustest, päikesetõusudest ja -loojangutest, mändidest, skääridest, kaugete saarte kaluritest keeles, mis on mõistetav igale soomlasele. Sibeliuse muusikas pole tsitaate rahvalauludest ja -tantsudest. Tal polnud selleks vajadustki, sest oma kujutlusjõuga tungis Sibelius rahva laululoomingu protsessi sügavusse. Soome kujutavas kunstis leiame sageli süžee, mis on seotud iidsete runode esitamisega. Teineteise vastas istudes ja kätest kinni hoides laulavad kaks elatanud meest lõputut lugu «Kalevala» sündmustest, nende kõrval istub aga vanake, kes saadab neid kandlel.

Need kujud kaastavad Sibeliust kogu tema pika elu vältel. Liialdamata võib öelda, et juba lapsepõlves tungis tema hinge rahvalaul.

...Kaotanud varakult isa, jäi ta väga musikaalsest perest pärineva ema kasvatada. Tulevane helilooja polnud veel kuueaastanegi, kui ta juba püüdis improviseerida klaveril. Üht-teist pani ta isegi kirja. Olles viieteistkümneaastane nooruk, võtab Sibelius pianistina osa kodulinna Tavastehusi[1] kontserdielust. Just tollal tärkab tema kirglik huvi viiulimängu vastu. Innuka noormehe kujutluses sünnivad unelmad viiulivirtuoosi-karjäärist. Need ei saa täituda, sest liiga hilja võttis ta viiuli kätte. Kuid ehk leidis eriline armastus selle pilli vastu väljenduse aastate pärast, mil loodi Viiulikontsert, üks Sibeliuse kaunimaid teoseid ja võib-olla et populaarseim viiulikontsert XX sajandi muusikas.

«Kammermuusika oli mu noorpõlve suur kirg,» tunnistab helilooja hiljem. Koos õega, kes mängis klaverit, ja asjaarmastajast tšellistist vennaga mängis Sibelius läbi hulgaliselt teoseid triole. Tõenäoliselt said ühine musitseerimine ning tutvus trioliteratuuriga tõukeks tema enda suleproovidele instrumentaalse kammermuusika žanris. Kuueteistkümneaastane helilooja kirjutab Trio klaverile, viiulile ja tšellole, seejärel Klaverikvarteti. Selles muusikas on selgelt kuulda nooruki huvi romantilise kunsti, eriti Mendelssohni ja Schuberti vastu.

Sibeliuse tee professionaalsete muusikaõpinguteni oli keerukas. Nagu sageli kodanluse ringkondades, polnud muusiku elukutse au sees: see ei tõotanud majanduslikult kindlustatud tulevikku. Seetõttu pidi Sibelius pärast lütseumi lõpetamist astuma Helsingi ülikooli. Kuid siiras püüd võita muusika ahvatlusi jäi tulemusteta. Sibeliusest ei saanud korralikku üliõpilast. Kõige vähem tundis ta huvi rooma õiguse peatükkide ja Napoleoni koodeksi paragrahvide vastu. Kuigi veel mitte formaalselt, oli ta tegelikult juba ammugi muusik. Ta oli Sibelius.

Kõik lõppes nii, nagu pidigi lõppema: 1885. aastal astus Sibelius äsja avatud Helsingi Muusikakooli. See oli esimene kõrgem muusikaõppeasutus Soomes ning tema osa soome muusikakultuuri arengus oli mitmeti otsustav. Muusikakultuuri hoogne areng omakorda ergutas virguvat rahvuslikku iseteadvust. Soome ajalugu oli kujunenud selliselt, et kuni 1809. aastani kuulus ta Rootsi koosseisu, olles seega võõramaise kultuuri mõju all. Seejärel «hooldas» Soomemaad kui suurvürstiriiki Vene isevalitsus. Ja alles Suur Sotsialistlik Oktoobrirevolutsioon andis soome rahvale õiguse iseseisvalt lahendada kõik oma riigikorra küsimused.

XIX sajandil areneb muusikaharidus Soomes saksa mõjude all. Heliloojad R. Faltin, A. Inhelius, F. Pacius ja F. Schantz kandsid soome pinnale üle saksa romantilise muusika erijooned. Vaid Sibeliuse eelkäijate — Robert Kajanuse (1856—1933) ja Martin Wegeliuse (1846—1906) loomingus, pedagoogilises tegevuses ning folkloorialastes uurimustes hakkas esmakordselt ilmnema soome muusika rahvuslik omapära.

Sibeliuse õpetajateks muusikakoolis said kompositsiooni alal Wegelius, viiuli alal vene muusik M. Vassiljev. Üliõpilasaastail kohtas Sibelius paljusid huvitavaid inimesi, kes avaldasid tema isiksuse ja kunstivaadete kujunemisele suurt mõju. Üks neist oli juba tollal kuulus pianist Ferruccio Busoni, kes mõnda aega õpetas Helsingi konservatooriumis, teine — mitmekülgse haridusega muusik K. Flodin, kolmas aga helilooja R. Kajanus, esimeste «Kalevala»-teemaliste sümfooniliste episoodide looja.

Sibeliuse anne oli sedavõrd ilmne, et ta sai pärast konservatooriumi lõpetamist 1889. aastal riikliku stipendiumi hariduse jätkamiseks ükskõik millises Euroopa muusikakultuuri suuremas keskuses.

Kaks Berliinis ja Viinis veedetud aastat avardasid heliloja muusikalist silmaringi. Veidi aega enne välismaale sõitu oli ta saanud oma kammerteoste esimesed trükitud eksemplarid. Wagnerikultus Berliinis kiskus kaasa ka noore soome muusiku. Kuid tõeliselt rabasid teda Richard Straussi sümfoonilised poeemid, mis neil aastail alustasid võidukäiku Euroopa kontserdilavadel. Viinis kütkestas Sibeliust Brahmsi ülev ja südamest tulev looming, mis tundus talle millegi poolest lähedasena.

Kahe aasta jooksul ahmis Sibelius endasse nii palju uusi muljeid, ideid, «vagneriaanlaste» ja «brahmiinide» (Brahmsi pooldajate) vastandlikke tõekspidamisi, kuulis nii palju muusikat esmaklassilises esituses, tutvus nii paljude väljapaistvate muusikutega, et see oleks võinud segadusse viia. Kuid kompassinõel näitas pidevalt põhjakaarde. 1891. aastal naasis helilooja kodumaale. Kuigi ta juba enne välismaareisi ja rännuaastatel oli loonud mitmes žanris instrumentaal- ja vokaalteoseid, algab Sibeliuse looming aastaist 1891—1892. Kõik varem loodu on vaid eelmäng.

Just neil aastail valmib Sibeliuse esimene suurteos. See on vokaalsümfooniline poeem «Kullervo», mille süžee pärineb «Kalevalast».

[1] Tavastehus on Hämeenlinna rootsikeelne nimetus. *Tõlk.*

Viieosalise «Kullervo» esiettekandeõhtu sai Sibeliuse kui rahvusliku helilooja tee triumfaalseks alguseks. «Kullervo» edasine saatus on kummaline. Vaatamata esmaesituse edule peitis helilooja partituuri käsikirja ja orkestripartiid rohkem kui pooleks sajandiks laualaekasse. «Kullervo» järgmine ettekanne toimus alles pärast suure muusiku surma.

Paljude aastate vältel erutavad «Kalevala» kujud helilooja fantaasiat. Ilmuvad neli sümfoonilist legendi: «Lemminkäinen ja saare neiud», «Lemminkäinen Tuonelas», «Tuonela luik», «Lemminkäise kojutulek»; pärast neid sümfooniline fantaasia «Pohjola tütar». «Kalevala» kangelastele lähedased kujundid täidavad ka Sibeliuse teisi partituure: sümfoonilisi poeeme «Finlandia», «Bard», «Saaga» ja «Tapiola». Viimane on üks helilooja viimaseid suurteoseid. Jätkates uusromantilisele koolkonnale (Wagner, Liszt, Richard Strauss) tüüpilise programmilise sümfonismi arendamist, läheb Sibelius omaenda teed mööda. Tema programmlõuendite seas leiame selliseid, mille süžee, faabula, kangelaste elusündmused on detailselt konkretiseeritud kirjandusliku programmi abil või laialt tuntud, sest kuulajad on tuttavad kirjanduslike algallikatega («Kalevala»). Kuid ka neil juhtudel huvitab Sibeliust kõige vähem detailide kujutamine muusikas. Temaatiline materjal pole killustatud, ei «teeni» poeetilist või proosateksti. Kangelaseeposel tuginevate sümfooniliste poeemide teemad meenutavad iidseid hiidehitisi, mis on kokku pandud massiivsetest kivirahnudest ja ometigi on imekspandavalt ning meid veel aastatuhandete tagant kütkestavalt proportsionaalsed.

Langemata ilmaski möödunud sajandite muusika stiliseerimisse, pöördub Sibelius tihti arhailiste viisikäändude poole, selle kõrval aga kasutab, nagu teinegi suur skandinaavlane Grieg, iga juhust, et lausuda mõningaid muusikalisi stroofe loodusest. Nii langeb «soome külmade kaljude» karmile maastikule tiheda pilveloori tagant ootamatult päikesekiir, ja kõik muutub teiseks. Pealetükkivat «maalilisust» vältides lõi Sibelius ometigi paljudes orkestri- ja kammerteostes kauneid helimaalinguid oma kodumaa loodusest.

On säilinud helilooja üpris huvitav ja tähtis ütlus folkloori ja individuaalse loomingu probleemi kohta: «Minu «Kullervo» muusika on niivõrd tüüpiline ja tõepärane soome looduse ja soome hinge kehastus, et paljud kõnelesid, nagu oleksin ma selles kasutanud ehtsaid rahvaviise, eriti vanade runolauljate kadentse ja intonatsioone. Kuid «Kullervos» ei kasutanud ma neid sel lihtsal põhjusel, et tollal ... polnud ma üldsegi tuttav runode esitusviisiga.» Seda pihtimust võib veendunult pidada kogu helilooja loomingu kohta käivaks. Heliloojale oli eriti tüüpiline muusikalise väljenduse loomulikkus, siirus, kuid hoopiski mitte rahvaviiside tsiteerimine.

Niisama orgaaniliselt kõlab Sibeliuse muusikas patrioötiline idee. Kodumaad ülistavad teosed pole tema loomingus juhuslik

nähtus. See üllas ja lõpmatult mitmekesine teema läbib enamikku tema kirjutatud muusikast.

Sibeliuse loomingujõu õitsenguaastad langevad kokku Soome ajaloo pineva perioodiga. XIX sajandi lõpuks viis tsaarivalitsus ellu rea abinõusid, mille eesmärgiks oli lämmatada need armetud «vabadused», mis kunagi olid annetatud Soome suurvürstiriigile. Nüüdsest peale valitses Soomes karm tsensuur, kaotati rahvuslik omavalitsus. Rahvas pidi leppima Soome kindralkuberneri Bobrikovi seadusandliku omavoliga. Tsaarivõimude suurriikliku šovinismi uued avaldused kutsusid esile tormilise protesti. Kõige teravamait ja leppimatumalt reageeris «Iskra», mille veergudel V. I. Lenin raevukalt välja astus soome rahva õiguste kaitseks.

Varsti pärast tsaari reaktsioonilise manifesti avaldamist, 1899. aasta alguses toimus sündmus, mille üheks keskseks kujuks sai Sibelius. Patriootiliselt meelestatud soome intelligentsi ringkond organiseeris õhtu, mille kava sisaldas mitmesuguseid numbreid, nende hulgas ka sümfooniaorkestri esinemise. Selle jaoks kirjutas Sibelius muusika, mis pidi saatma loetavaid värsse ja «elavaid pilte», millel oli kõigile mõistetav sümboolne sisu. Edu oli käratrikas. Kuid suurimat vaimustust äratas sümfooniline pilt «Finlandia», mis tol õhtul oli «Elavate piltide» sarja finaaliks. Nagu üks soome muusikaajaloolane kirjutab, «sai tänu sellele teosele kogu maailm teada, et kaugel Põhjamaal elab väike rahvas, kes mehiselt võitleb oma olemasolu eest».

Olles avarapilguline humanist, tõeline patrioot, kellele olid võõrad igasugused natsionalismiväljendused, hindas Sibelius kõrgelt vene heliloojate muusikat. Eriti lähedased olid talle Rimski-Korsakov, Borodin ja Tšaikovski, Glazunoviga aga sidusid teda tihedad sõprussidemed. «Kui palju unustamatuid õhtuid me veetsime koos Glazunoviga Peterburis ja Helsingis, kui palju mängisime teineteisele,» meenutas Sibelius.

90-ndate aastate lõpus toimus Sibeliuse elus teine tähtis sündmus. Soome valitsus kuulutas ta oma eluaegseks stipendiaadiks. See andis heliloojale võimaluse täielikult loomingule anduda, vabaneda pedagoogilisest tööst ja muust sellisest muusikalisest tegevusest, millega ta oli sunnitud leiba teenima. Asunud elama Järvenpääle (37 kilomeetrit Helsingist), majja, mille ta oma naise auks nimetas «Ainolaks» (Aino kodu), süvenes Sibelius jäägitult oma helikujundite maailma. Siin, Ainolas, on loodud suurem ja parim osa tema teostest.

Vaadelgem seda, mida me tänapäeval nimetame Jean Sibeliuse loominguliseks pärandiks. Alustame kammermuusikast. Ta on kirjutanud ligi 90 romanssi, põhiliselt soome poeedi Runebergi värssidele. Neis vokaalminiatuurides ilmneb see ujeda lüürika intiimsus, mis assotsieerub Griegi romansiloominguga.

Kirg instrumentaalse kammermuusika vastu ei jahtunud aastatega. Eri ajajärkudel kirjutab Sibelius erineva ulatusega teoseid,

nii suuri tsüklilisi kvarteti- või klaverisonaadi vormis teoseid kui ka miniatuure klaverile, viiulile ja tšellole: novellette, bagatelle, tantse, karakterpalu.

Hoopis teissugune oli Sibelius koorimuusikas, kus kõrvuti suhteliselt suurte, kantaadi tüüpi vormidega kohtame sellist liiki laule, mida tänapäeval nimetatakse massilauludeks. Sibelius ei orienteerunud mitte niivõrd professionaalsetele koorikapellidele, kuivõrd laialt levinud asjaarmastajate kollektiividele, ühingutele ja ringidele, kes juba ammustest aegadest hoidsid soome koorikultuuri kõrgel tasemel. Sibeliuse rohkem kui kolmekümnest kooriteosest paistavad kompositsioonimeisterlikkuse ja sisu sügavuse poolest eriti silma kantaadid «Oma maa», Promotsioonikantaat, «Maa laul» ja «Hümn maale», «Tule sünd» ning ballaad koorile ja sümfooniaorkestrile «Vabastatud kuningatar».

Sibelius kirjutas meelsasti ka muusikat draamateostele, rikastades tegevust ülimalt ilmekate helikujunditega. Selles žanris on eriti tähelepanuväärsed Maeterlincki näidendi «Pelléas ja Mélisande», Shakespeare'i tragöödia «Torm», soome dramaturgi Järnefelti lavateose «Surm» muusikaline kujundus. Üks viimase muusikalistest episoodidest, «Kurb valss», sai maailmakuulsaks.

Sibeliuse loomingus on tähtsal kohal programmilised sümfoonilised teosed: poeemid, avamängud, fantaasiad, süidid. Nende seas on juba mainitud neli sümfoonilist legendi «Kalevalast». See sümfooniline tetraloogia on üks Sibeliuse võimsa loomingujõu kõrgemaid ilminguid. Jätkates Berliozi, Liszti ja Tšaikovski programmilise sümfonismi suunda, Sibelius otsekui vaidleks Richard Straussiga, kes kajastab kirjanduslikku programmi helimaalingu peenimais üksikasjus.

Oma programmilistes sümfoonilistes teostes püüdis Sibelius väljendada tegelaste iseloomu, tegevuse keskkonda ja emotsionaalset toonust. Ta püüdis luua sellist muusikateose dramaturgilist ülesehitust, mis vastaks kirjandusteose faabulale, süžeele ja vormile. Need printsiibid leidsid kõige täielikuma väljenduse Lemminkäise-tetraloogias, mis on saanud üheks XX sajandi sümfoonilise muusika omapärasemaks näidiseks.

Samad printsiibid — kangelaste hingeliigutuste sügav mõistmine, emotsionaalse atmosfääri taasloomine, mitte aga koreograafilise draama illustreerimine — on aluseks Sibeliuse pantomiimilisele balletile «Scaramouche», mille ta kirjutas 1913. aastal Kopenhaageni Kuningliku Teatri tellimusel.

Pöördugem sümfooniažanri poole, mis ei väljenda mitte üksnes heliloojate ande ja meisterlikkuse suurust, vaid ka seda, kui sügavalt nad tunnetavad maailma ja peegeldavad seda helikujundeis.

Sibelius lõi seitse sümfooniat veerandsajandi jooksul, mida piiritlevad aastad 1899 ja 1924.

Meenutades, kui palju uusi ilminguid tekkis nende tormiliste kahekümne viie aasta jooksul, võiks eeldada, et ka Sibelius laskis

end kaasa haarata uute väljendusvahendite otsinguist harmoonia, polüfooniliste printsiipide, uue tämbripaleti alal. Olid need ju aastad, mil maailma nii paljude avastustega üllatasid Skrjabin, Ravel, Stravinski, Bartók. Sibelius ei pööranud millelegi selga, ta tundis kõike, mis kõlas kaasaegses muusikamaailmas. Üht tervitas ta vaimustunult, teist tagasihoidlikult, kolmandat ei võtnud vastu. Ise aga sammus omaenda teed.

Muidugi on olemas stiililised erinevused Esimese ja Seitsmenda sümfoonia vahel, samuti nende teistest žanritest «eakaaslaste» vahel. Kuid need on tingitud loomingulise evolutsiooni süvaprotsessidest, mitte aga välismõjudest. On küll täiesti võimalik, et ka välistel teguritel oli oma osa. Kuid need pidid eelnevalt läbima keeruka tee alati omaenda ideed hauduva helilooja esteetilise mõtlemise sügavustes.

Sibelius kuulus nende heliloojate hulka, kelle jaoks sümfoonia kujutas endast erilist muusikalise mõtlemise kategooriat. Ta ei pidanud määravaks mitmeosalise tsüklilise vormi struktuurseid iseärasusi, vaid tema maailmavaatelist sisu. Selles mõttes läheneb Sibelius taolistele sümfonismi titaanidele nagu Beethoven, Tšaikovski ja Mahler. Oma kangelaste ja ideaalide kaitsmise emotsionaalselt pingelise maneeri poolest oli ta kõige ligemal Tšaikovskile.

Sibeliuse seitse sümfooniat — see on keerukas maailm. Kuid kirgas maailm, kus kõik on öeldud selgelt ja tähendusrikkalt, kus pole «üldisi kohti». Muusika väljendab hingeseisundeid, tegevust, konflikte, katastroofe. «Kantele» keelte hõbedane helin vaheldub siin tihti karmi arhailisusega. Selles maailmas on kõik tõepärane — niisugune on helilooja tahe; kõik on allutatud muusikalise loogika seadustele, mida suudab mõista igaüks, kes oskab kuulata sümfoonilist muusikat.

Juba Esimeses sümfoonias (1899. a.) on kuuldav Sibeliuse eriline pajataja-anne, oskus oma jutustusega kütkestada kuulajate tähelepanu. Paljudes sümfooniates kasutab Sibelius kuulajate häälestamist oma kujundilainele, saavutades kontakti juba sümfoonilise jutustuse sissejuhatuses.

Sümfoonia sissejuhatuse nukker klarnetiviis mõjub kuidagi ärevalt, ilmselt seetõttu, et tremoleerivad timpanid loovad äikeseeelse meeleolu.

I osa alguse meloodiliste liinide ühinemisest sünnib võimas kõlavoog. Ka II osa lüürilisse laulvusse tungivad eludraama järelkajad. III osas taevas selgineb, kuid ka siia, kuigi viivuks, kiilub end mälestuse või hoiatusena leinaepisood. Isegi energilises ja monumentaalses finaalis ei jõua üldine arengujoon optimistliku lõpplahenduseni, seda seetõttu, et helilooja jääb enesele truuks ega moonuta elutõde sümfooniale impoosantse lõpu kujundamiseks.

Erilisel kohal Sibeliuse loomingus on Teine sümfoonia (1901. a.). Pole vajadust täpselt sõnastatud kirjaliku programmi järele — sedavõrd selge on selle sümfoonilise saaga kujundite ring. Sümfoonia alguses maalib muusika pildi soome maastikust, loo-

dusest, mis on kord hämarsünge, kord aga silmi rõõmustav nagu kastene aas päikesepaistelisel hommikul. Kodumaa! Ja selle kõrval on teine teema, erutatud, ärev. Sisuliselt on I osa instrumentaaldraama arendatud sissejuhatus. Kõrgeima pinge saavutab areng II osas, mida täidavad karmi võitluse ja sügava leina kujundid. Põige fantastikamaailma III osas on andam romantilistele traditsioonidele. Kuid ka siin kõlavad üsna selgepiiriliselt patriootilise teema kajastused. Finaalis ennetab unelm tegelikkuse ja kutsub ellu muusika, mis on tulvil rõõmu, võidukust, veendumust. See kõlab nagu hümn. Võib öelda, et pärast Tšaikovski ja Glazunovi Viiendaid sümfooniaid pole Euroopa muusikas teist nii optimismiküllast sümfoonia finaali.

Sibeliuse sümfoonilises kroonikas kohtame ka hoopis teiseilmelise sisuga sümfooniaid, mille kohta võiks kasutada sama nimetust, kui on Mussorgski vokaaltsüklil — «Päikeseta». Selline on Neljas sümfoonia (1911. a.), kui mitte autobiograafiline, siis igal juhul subjektiivne teos. See on nagu sukeldumine kannatava hinge sügavikku. Ka Kuuendas sümfoonias (1923. a.) valitseb pimedus, mida vaid kohati valgustavad lüürilised episoodid.

Täiesti erinev maailm kerkib meie ette Kolmandas sümfoonias (1907. a.). Seal piiramatult valitseva helge koloriidi hubasuse ja rahu toonuse poolest võiks teost nimetada «konfliktituks sümfooniaks», omalaadseks lüüriliseks intermetsoks enamiku orkestriteoste karmil ja mehisel foonil.

1915. aastal, kui Soome pühitses pidulikult oma suure meistri 50. sünnipäeva, kanti esmakordselt ette tema Viies sümfoonia. Selles ühinevad uuel viisil ülistatud, heliloojat pidevalt erutavad kodumaise looduse kujundid (I osa), hiiglase sammudekaja (II osa) kui ka finaali pidulik apoteoos tänuhümniks elule, rahvale, maale. Sisemiselt on Viies sümfoonia Teise sugulane.

Mitte ainult sümfooniaid, vaid ka teisi žanreid läbib «sümfooniline kõrgepingevool». Et selles veenduda, piisab Viiulikontserdi meenutamisest. Sibeliuse Viiulikontserdist on saanud üks tema populaarsemaid teoseid.

Oma viimase, Seitsmenda sümfoonia, mis koosneb vaid ühest osast, lõi Sibelius 1924. aastal, 60. eluaasta lävel. Sümfoonias leiavad väljenduse vana muusiku tarkus ja rahu. Helilooja heidab pilgu läbikäidud teele, meenutades ikka ja jälle kaugeid aastaid, kujusid ja sündmusi. Sibelius ilmutab veel kord oma vaimuerksust hiilgava ditürambiga elule, viib meid enda järel fantastilisse metsamaailma, kus kõik on tulvil saladuslikke imesid; leinaepisoodi valu toob meid uuesti paljude taoliste piltide juurde, kus leinatakse kangelasi, täitumata unistusi. Ja jällegi kõlab mažoor, käskides uhkelt tõsta pea ja suunata pilgu päikesele.

Ainult korra veel, 1925. aastal, kummardub Sibelius paljurealise partituuripaberi kohale: siis töötab ta oma viimase sümfoonilise teose, poeemi «Tapiola» kallal. Taas ümbritsevad teda muinasjutuolendid ja meelitavad Soomemaa metsade sügavusse, kus

elab metsajumal Tapio. Seekord jätab suur muinasjutuvestja hüvasti romantilise fantastikamaailmaga. Järgmisel aastal seisab ees hüvastijätt ka «Kalevala» kangelastega. Neile pühendab ta «Väinö laulu».

Veel mõned teosed viiulile, klaverile, mõned romansid ja koorid loob Sibelius. Kuid seda muusikat valgustavad loojuva päikese kaldkiired... Järvenpääl algas vaikus... Kolmkümmend aastat elas Soome geniaalne helimeister, peaaegu puudutamata noodipaberit.

Sibeliusest on palju kirjutatud. Ja iga autor püüab kergitada eesriiet vaikimise saladuselt. On see üldse saladus? Kaua enne teekonna lõppu, peaaegu selle keskel, jäi vait Rossini. Kuusteist vaikimisaastat lahutavad Verdi «Othellot» «Aidast». Oma elu viimase veerandsajandi veetis Glazunov vaikimises, mida üksnes harva katkestas uute teoste loomiseks. Kahjuks need teosed ei kaunistanud tema teed.

Oma Kaheksanda sümfoonia, lõpetamata luigelaulu kallal töötas Sibelius palju aastaid. Korduvalt ilmusid teated selle valmimise kohta. Kuid auväärne helilooja ise lükkas edasi sümfoonia avaldamist, ilmselt tundes, et seda kuulataks küll austusega, kuid vaimustuseta.

Isegi kõrges vanuses polnud Sibelius tegevuseta. Teda huvitas kõik, mis sündis maailmas, sealhulgas ka muusikamaailmas. Ammused sidemed vene muusikaga kujunesid sidemeteks nõukogude muusikaga ja heliloojatega. Väljapaistvad nõukogude muusikud külastasid suurt soome ametivenda Järvenpääl. Siin võttis ta külalislahkelt vastu J. Šaporini, A. Hatšaturjani, D. Kabalevski, D. Oistrahhi, E. Gilelsi.

Päev, mil Sibelius sai 90-aastaseks, kujunes Soomes üldrahvalikuks pidupäevaks. Leningradi muusikute õnnitlustele vastas suur helilooja telegrammiga: «Tänan südamest teie armastusväärse õnnitlustelegrammi eest. See rõõmustas mind väga ja ma olen uhke selle üle, mis te kirjutasite mu helitöödest. Vene muusikat tunnen ma väga hästi. See on mulle alati jätnud sügava mulje, ja mind rõõmustab siiralt tohutu kasv, mida vene muusika viimasel ajal on ilmutanud.»

BÉLA BARTÓK

1881—1945

Muusikaajaloos võib nimetada palju teoseid, mille ilmumine on erutanud inimvaimu, külvanud vaidluseseemneid, ajanud tülli sõpru, toonud ametlikelt ringidelt välku ja müristamist, lõhestanud auditooriumi «isadeks ja poegadeks». Kõige sagedamini olid need ooperid, sümfooniad ja balletid, seega monumentaalsed, «soliidsed» žanrid. Kammer-, seda enam aga klaverimuusikaga polnud midagi

taolist juhtunud ja näis, et ei saagi juhtuda. Kuid 1911. aastal kõlas Budapestis esmakordselt Béla Bartóki «Allegro barbaro» («Barbaarne allegro») ja äratas kohe saali valvsuse. Selle väheldase klaveripala rõhutatud rütmis, nurgelises meloodias, milles paljude meelest polnud varjugi tavalisest «meloodilisusest», klaveri müri-nas — näis, et sel õilsal instrumendil mängiti huupi — oli tunda hirmuäratavat jõudu, mis otsekui murdis sisse ürgsetest, võib-olla eelajaloolistest kaugustest. Muusika vastas pealkirjale täpselt, see sarnanes tõepoolest muusikasse valatud barbaarsusega. Kuid eelarvamusteta inimesed tunnetasid, kuivõrd andekas oli see «muusikalisele mugavusele» väljakutse heitnud teos, kui palju loomingujulgust sisaldas eri tonaalsustes mängivate käte tahtlik «ebakõla». Selle ebatavalise muusika andekus, mida osa auditooriumi mõistis, kutsus välja aplausi; muusika ebaharilikkus, tahtlik jõhkrus šokeeris teist osa publikust ja tekitas vastuseisu.

«Allegro barbaro» ennetas kahe aasta võrra Stravinski «Püha kevadet», kolme aasta võrra Prokofjevi «Sküüdi süiti» — neid kahte grandioosset partituuri, mis kannavad endas pikseenergia laenguid, suutelisi ära pühkima, kummutama, laiali paiskama kõik oma teel. Oli see energia sihitud kindlale objektile või määratses ta «vabalt», nagu äike looduses? Bartók vastab selle peale talle omase täpsusega: «Seda laadi muusika poole me püüdlesime stiihiliselt, olles väsinud armastusest romantismi venitatuse ja lobisemishimu vastu.» Ilmselt pole need üksnes romantismivastased tendentsid, mis muudavad Bartóki lähedaseks Stravinskile ja Prokofjevile, vaid ka protest muusikalise impressionismi ülemäärase rafineerituse vastu. Viimasele oli igaüks neist noorusaastatel suuremal või vähemal määral ohvreid toonud.

Bartóki nimi, mida Euroopa maade muusikaringkonnad tundsid varemgi, hakkas pärast 1911. aastat võitma üha enam tähelepanu. Selle nimega on seotud üks Euroopa XX sajandi muusikaajaloo tähelepanuväärsemaid peatükke ja terve epohh ungari muusikakultuuri arengus.

Erakordselt omalaadne nii inimese kui ka muusikuna, sammus ta oma eelkäijate jälgedes üksnes õpiaastatel. Kogu edasise elu vältel läks ta vapralt edasi, hoolimata traditsioonidest, reeglitest ja keeldudest, usaldades ainult oma loomingulisi veendumusi.

Nagu enamik muusikuid, hakkas ka Bartók muusikaga tegelema lapsepõlves. Tema esimeseks juhendajaks oli ema, kes jäi talle kuni oma surmani targaks nõuandjaks. Heliloomingut õppis Bartók László Erkeli juures. Viimane oli tuntud ooperikomponisti, tihtipeale «ungari Smetanaks» nimetatud Ferenc Erkeli poeg. Oma haridustee lõpetas Bartók Budapesti Muusikaakadeemias, kus tema õpetajaks olid loomingu alal Hans Koessler, klaveri alal aga István Thomán, Liszti õpilane. Akadeemia lõpetamisel sai noorele muusikule osaks kõrgeim tunnustus: pedagoogiline nõukogu keeldus teda eksamineerimast. Tänutäheks mängis Bartók Liszti «Hispaa-

nia rapsoodiat» — «kohalolijate meeleheaks», nagu tähendas üks professoreist. Béla Bartók oli juba varakult tuntud kui kõrgetasemeline pianist. 1903. aastal mängis ta grupi akadeemia õppejõudude palvel orkestripartituuri järgi Richard Straussi «Kangelase elu», mõni päev hiljem kordas seda akadeemia pedagoogide täiskogule, kuid juba peast; seejärel aga kutsuti ta sama «seanssi» kordama Viini, kuhu olid jõudnud kuuldused erakordselt keeruka partituuri fenomenaalsest ettekandest.

Bartóki varased teosed kõnelevad Liszti, Wagneri ja Brahmsi mõjust. Uusromantismi tuuled määravad teemade valiku, vokaalteostes kasutatava luule, eriti helilooja pöördumise Heine poole, «Armastuslaulude» (kahehäälsele koorile klaveriga) loomise.

Esmakordselt ilmneb ungari rahvuslik karakter Neljas laulus Lajos Pósa tekstile. Neid laule luues ei kavatsenud Bartók veel tõsiselt tegelda folkloristika probleemidega. Nendeni jõuab ta hiljem. Tollal veensid teda täieliikult Liszti tulised rapsoodiad, mille ungari rahvuslikes lätetes ta ei kahelnud. Hiljem jõudis ta veendumusele, et tema suur eelkäija polnud oma rapsoodiate jaoks materjali valides küllalt range nende etnograafilise puhtuse ja originaalsuse suhtes.

Bartók oli palju mõelnud Habsburgide krooni ikke all elava Ungari saatuse üle, tihti vaielnud sõpradega mitte üksnes muusikalistel, vaid ka poliitilistel teemadel. Ta kavatses luua monumentaalset, patriootilise iseloomuga teost. Nii sündis 1903. aastal sümfooniline poeem «Kossuth», mis on pühendatud 1848. aasta Ungari revolutsiooni juhile, rahvuskangelasele Lajos Kossuthile. Bartóki kümneosalisel programmteosel oli selgelt väljendatud publitsistlik iseloom. 1904. aastal esmakordselt esitatud sümfoonilisele poeemile sai osaks laialdane ühiskondlik vastukaja. Habsburgide pooldajate suurima pahameele kutsus esile VIII osa, milles Austria rahvushümni meloodia kõlab meelega moonutatult, ülekantult mažoorist minoori.

Poeemiga «Kossuth», mis sai ungari muusikaelus märkimisväärseks sündmuseks, algab Bartóki teoste ülipikk nimestik. Mõne aasta jooksul ilmuvad Rapsoodia klaverile ja orkestrile, mis märgatavalt arendab edasi Liszti traditsioone; seejärel Kakskümmend ungari laulu häälele ja klaverile — Bartóki ühe folkloorse «luureretke» tulemus; pärast neid üle kahekümne klaveripala (sealhulgas ka lastele), mis põhinevad rahvalaulude ja -tantsude materjalil.

«Siin etendab talupojameloodia eranditult viisituuma osa,» kirjutas Bartók, «tähtis on see, mis asub tema kõrval ja tema all ... Oluline on, et muusikalisi rõivaid, millesse me riietame meloodia, võiks alati tuletada meloodiast enesest ja tema üksikuist iseloomulikest joontest, olgu need ilmsed või varjatud. On vaja, et meloodia ja kõik, mis me talle lisame, looks lahutamatu terviku mulje.»

Bartókit ei köitnud ja innustanud üksnes ungari muusika. Tema uurija- ja loojahuvide ringi kuulusid rumeenia, slovaki, ukraina, araabia, serbia, türgi viisid, ameerika neegrite ja indiaan-

laste muusika. Koos teise väljapaistva ungari muusiku, helilooja, muusika- ja ühiskonnategelase Zoltán Kodályga (1882—1967) lõi Bartók uue, hulga täpsema ja progressiivsema metoodika muusikalise folkloori uurimiseks. Muusikalist folkloori tuli uurida tihedas seoses rahvaluuletekstide ja kujunditega, mida ühendasid rütm ja intonatsioonid. Bartók leidis hulgaliselt näiteid tõestamaks, et ungari rahvaloomingus paljud laulud ja instrumentaalviisid, eriti viiuliviisid, ei mahu üldtarvitatavasse ja teatud määral nivelleeritud intervallide üleskirjutuse süsteemi, et niinimetatud pooltoon ei olegi helirea väikseim element. On võimalikud ka veerand- ja kolmandiktoonid, mida võib leida rahvamuusikute interpretatsioonis.

Ilmselt just siit, rahvamuusika sügavatest lätetest, mille kujundliku sisu seaduspärasusi Bartók oli õppinud mõistma ja omamoodi tõlgendama, saigi alguse see ürgne, mõrkjas ja tundmatu suguharu kurguhäälte taoline hirmutav muusika, mis esmakordselt väljendus teoses «Allegro barbaro».

Samal, 1911. aastal pöördub Bartók esmakordselt teatri poole. Ta loob ühevaatuselise ooperi «Hertsog Sinihabeme loss» Béla Balázsi libretole. Legend salakavalast mitmenaisepidajast Sinihabemest on korduvalt sattunud ooperi-, opereti- ja balletilavadele. Bartók ja tema libretist aga tõlgendasid seda omapäraselt.

Hertsogi lossis ümbritseb saladus seitset ust, sest igaühe taga on tähtis osa tema elust. Üks uks varjab relvi, teine aardeid, kolmas piinakambrit, ülejäänud — aeda, pisaratejärve, Sinihabeme magamiskambrit. Seitsmenda ukse taga on tema kolme naise varjud. Üks neist oli tema elu Hommik, teine Keskpäev, kolmas Loojang. Nüüd aga tõi hertsog lossi Judithi. Armunud hertsogisse, jättis neiu valgus- ja rõõmuküllase elu, hülgas isa, venna ja peigmehe. Hertsog avab saladuslikud uksed ainult Judithi pealekäimise sunnil. Neiu astub vapralt üle kolme naise — Hommiku, Keskpäeva ja Loojangu — varjude toa läve. Nüüd saab temastki vari, hertsogi Öödе mälestus.

Sümboolses vormis jutustatakse siin mehesüdame seitsmest uksest ja armastusest, mis tuleb eluloojakul, igavese öö lävel. Ooperi helikeel erineb varastest, aga ka naaberoopustest. See on nagu vaheaste teel impressionismilt ekspressionismile. Nende kahe stiilitendentsi olemasolu võib tunda isegi lühikestes iseloomustavates sissejuhatustes, mis kõlavad iga ukse avamise eel.

Pärast esimest ooperit valmib ka esimene ballett — «Puust prints». Libreto autoriks on seesama dramaturg Béla Balázs. Bartók sõbrunes temaga eesrindlike ungari kunstnike loomingulises liidus, mida nimetati osavõtjate arvu järgi «Kaheksaks». Vernisaažide päevil tutvustas Bartók tihti ka oma teoseid, Béla Balázs aga esines selgitustega. Maalikunstnike maastiku- ning žanripiltides, Balázsi jutustustes ja Bartóki muusikas kõlas ühesuguse selgusega erutatud jutustus Ungarist.

Balletis «Puust prints» on kasutatud rahvamuinasjutu motiive. ... Prints nägi Printsessi ja armus temasse esimesest pilgust.

Tema aga ei märganudki noormeest ja läks oma tibatillukesse lossi haljal künkal. Prints sööstis talle järele, kuid Haldjas nõidus metsa ära ja see sulges tee. Et köita Printsessi tähelepanu, võtab Prints seljast uhke mantli, paneb selle puust saua ümber, lõikab ära oma kuldsed kiharad ja kinnitab need krooni külge. Siis tõstab ta pea kohale saua oma krooni, lokkide ja mantliga. Printsess elavnes, talle meeldis see nukk. Pööramata tähelepanu inetule, pöetud Printsile, haaras ta nuku ja hakkas sellega tantsima. Prints jäi kurvaks. Aga kui Printsess nukuga minema tantsis, tuli metsast Haldjas. Võlukepi abil käskis ta Loodust, et see kooks Printsile lilledest mantli, teeks talle peenimaist härmalõngadest kiharad. Printsess aga tüdines nukust, viskas selle maha ja nukk lagunes koost. Printsessil hakkas igav. Ta jooksis alla, nägi muundunud Printsi ja armus temasse. Kuid Prints oli solvunud ega vaadanud ta poolegi. Ei aidanud ka Printsessi pisarad. Siis lõikas neiu ära oma kuldsed, maani ulatuvad juuksed ja muutus kohe väga inetuks. Prints vaatas teda, tal hakkas temast kahju. Ta läks nutva ja õnnetu neiu juurde, embas teda ja suudles. Samal hetkel muutusid Printsess ja Prints samasugusteks nagu varem. Nad sirutasid teineteisele käed ja elasid kaua ning õnnelikult.

1917. aastal lavastati ballett Budapestis ja on sestsaadik maailma paljude teatrite repertuaaris.

«Puust printsile» järgnevad aastad (1913—1918) on pühendatud peamiselt folklooriga seotud kammerteoste loomisele: need on «Rumeenia tantsud» ja «Rumeenia jõululaulud» klaverile, «Kaheksa ungari laulu» häälele ja klaverile, «Slovaki rahvalaulud» meeskoorile, «Viisteist ungari talupojalaulu» klaverile. Neil aastail valmib ka Teine kvartett, mis arvatavasti on loodud sõja-aastate traagiliste sündmuste mõju all.

Esimese maailmasõja lõppemine, Oktoobrirevolutsioon ja selle ülemaailmne vastukaja avaldavad tohutut mõju ungari revolutsioonilise liikumise ulatusele ning intensiivsusele. 21. märtsil 1919. aastal kuulutati Ungaris välja nõukogude võim. Ungari revolutsiooni esimestest päevadest alates lülitus Bartók, kes siis ega hiljemgi ei kuulunud ühtegi poliitilisse parteisse, energiliselt maa uude ellu. Ajakirjanduse esindajaile antud intervjuus kõneles ta vajadusest pöörata tähelepanu elanikkonna vaeseimaist kihtidest pärinevatele muusikaandelistele lastele; tungivast vajadusest radikaalselt revideerida rahvaharidussüsteemi selleks, et teiste ürituste kõrval viia sisse noodistlaulmise ja kuulmise järgi meloodiate üleskirjutamise õpetus.

Aastail 1918/19 kirjutab Bartók oma teise balleti «Võlumandariin». Selles on üpris tuntav ekspressionistliku kunsti pitser. Bartók kõneleb, et maailmas, kus on võimalikud sõjad, kus on hävitatud normaalsed inimtunded, moraal, kultuur, omandab isegi armastus iseloomu, mis lähendab teda surmatantsule.

«Võlumandariini» tegevus toimub suurlinna põhjakihtides. Ilus noor neiu on kolme hulkuri käes söödaks. Üksteise järel tule-

vad neiu tuppa kavalerid. Kuid ükski neist pole sirmi taha peitunud hulkuritele meele järele... Tänavale ilmub kummaline inimene ebatavalises rõivastuses, millel sädelevad kalliskivid. See on Mandariin. Ta on nii hirmutavalt ebatavaline, et neiu tõmbub aknast eemale. Hilja! Mees nägi teda juba. Trepil kostavad rasked sammud. Siseneb Mandariin. Tema nägu on kiviselt liikumatu mask, milles sätendavad tütarlapse iga liigutust jälgivad pilusilmad. Neiu püüab peitu pugeda. Mandariin järgneb talle. Neiu tantsib. Mandariin sööstab tema juurde, nad võitlevad. Siis ilmuvad peidupaigast kolm meest ja tapavad oma ohvri.

Mandariinis hõõgub veel elusäde. Neiut haarab kummaline inimliku õrnuse tunne surija vastu. Ta laskub põrandale, embab Mandariini ja saadab ta hällitades viimsele teekonnale...

«Võlumandariini» muusikas hämmastab ekspressionistliku sünguse ja inimliku soojuse ühendus. Tuntud saksa balletiteadlane Eberhard Rebling kirjutas: «Bartók oli fanaatiline tõeotsija. Ta astus kindlameelselt välja ebaõigluse, silmakirjalikkuse ja ebainimlikkuse vastu... Bartóki mõlemat balletti ühendab inimliku armastuse võit välise hiilguse, kurjuse üle, kõige üle, mis on elule vaenulik.»

20-ndate aastate alguses, varsti pärast Ungari revolutsiooni reeturlikku purustamist, algab ajakirjanduses, ametiasutustes, ühiskondlikes organisatsioonides oskuslikult organiseeritud tagakiusamine, mis on suunatud ungari ühiskonna kõige eesrindlikumate jõudude vastu. Bartók ja kaks väljapaistvat muusikategelast, Zoltán Kodály ning Ernö Dohnányi, on pidevalt provokaatorite ja kontrrevolutsioonilise režiimi sabarakkude tule all. Soovimata leppida alandava olukorraga kodumaal, võtab Bartók ette pikaajalisi kontserdireise mööda kogu Euroopat ja USA-d. Kõikjal äratavad tema muusika ja interpreedianne palavat vastuvõttu. Erilise eduga mööduvad tema esinemised Nõukogude Liidus aastail 1928—1929. Tema kontserdid Moskvas, Leningradis ja teistes linnades võeti vastu vaimustusega. Ta dirigeeris «Tantsusüiti» ja «Kaht portreed» ning mängis 1926. aastal loodud Esimest klaverikontserti.

Omaenda loomingu ja folkloori vahelistes suhetes läbis Béla Bartók mitu faasi. Varasel perioodil, Liszti jälgedes käies, kasutas ta originaalmaterjali ja «retušeeris» seda harmooniavärvide ning faktuurilis-virtuoosse varieerimise abil. Tihti meenutatakse Euroopas ilmunud Bartókit käsitlevas kirjanduses Mussorgskit, helilooja, kes avaldas mõju oma ungarlasest ametivennale. Kõne all pole Mussorgski muusika mõju, vaid tema loomingu aluseks olnud printsiipide mõju. Need printsiibid pärinesid tegelikult Glinkalt: mitte võtta, vaid õppida rahvamuusikast.

Oma teaduslikus töös «Ungari rahvalaul», mis nägi ilmavalgust 1924. aastal ja on tõlgitud paljudesse keeltesse, analüüsib Bartók sidet laulu intonatsioonilis-rütmilise ehituse, tema teksti

kujundite ja külaolustiku vahel. Bartóki raamat on saanud klassikaliseks uurimuseks rahva muusikaloomingust.

Kui Bartók 1930. aastal kirjutas «Cantata profana» («Ilmaliku kantaadi») kahele koorile, solistidele ja orkestrile, võttis ta kokku oma folkloorialased uurimused, kasutamata seejuures ehtsaid rahvaviise. Kantaadi süžee aluseks on rumeenia rahvaballaad isast, kelle üheksa poega ei tahtnud tegelda millegagi peale jahipidamise. Kord läksid nad metsa ja kadusid. Isa leidis pojad üles, kuid need olid muutunud hirvedeks ja keeldusid koju tulemast. Nad olid muutunud looduse osaks.

Nagu «Puust printsis», nii ka «Ilmalikus kantaadis» ülistab Bartók looduse tarkust ja ilu, sarnanedes selle poolest suure panteisti Mahleriga. Siin kasutab ta laialt ungari rahvamuusikute esitusvõtet, mida nimetatakse *parlando rubato*. See on instrumentaalteksti vaba, peaaegu kõnelähedane intoneerimine. Sellised ülimalt väljendusrikkad instrumentaalsed retsitatiivid saavad Bartóki teoste tüüpilisemaks jooneks.

30-ndate aastate hulgas on koos hiilgava Viiulikontserdiga kesksel kohal «Muusika keel- ja löökpillidele ning tšelestale» — üks meie sajandi väljapaistvamaid sümfoonilisi teoseid. Bartók piirdus orkestri keelpillikoosseisuga, paigutades dirigendist vasemale ja paremale kaheks jagatud keelpillirühma, keskpaika aga klaveri, harfi, timpanid, teised löökriistad ja tšelesta. I osa on rangelt traditsiooniline fuuga, mõtliku karakteriga aeglane muusika. Sellega kontrasteerub tempo ja iseloomu poolest II osa, *Allegro*, mis on kirjutatud sonaadivormis. Järgmises osas Bartók otsekui kannaks tänapäeva muusika tingimustesse üle Liszti rapsoodilise «pajatuse», improvisatsiooni võtted. Siin on palju koloristlikke ootamatusi: timpanite *glissando;* eriline helitekitamisviis keelpillidel, mis annab peaaegu flöödiliku kõla; klaveri, tšelesta ja harfi virtuoossed dialoogid. «Muusika» finaal kõlab kõige ungaripärasemalt.

«Muusika keel- ja löökpillidele ning tšelestale» on kirjutatud Baseli kammerorkestri tellimusel viimase 10. aastapäeva tähistamiseks. Sellest ajast (1936) alates on teos kindlalt jäänud maailma, sealhulgas ka Nõukogude Liidu parimate sümfooniaorkestrite repertuaari.

Nii ajaliselt kui ka stiililiselt on «Muusikale» lähedane «Sonaat kahele klaverile ja löökpillidele», omastkohast unikaalne teos, sest sellist tüüpi kammeransamblit kasutatakse esmakordselt. Kui kõnelda sellise ansambli eelkäijaist, võib mainida Stravinski «Pulma» 1923. aastast.

30-ndate aastate lõpus sai Bartók valmis tohutu, 11 aastat kestnud töö, mille ta nimetas «Mikrokosmoseks». See koosneb 153 erineva raskusastmega klaveripalast. «Mikrokosmos» kujutab endast unikaalset antoloogiat helilooja loomingust ühes žanris.

Kammermuusikasse andis Bartók tähelepanuväärse panuse oma 6 kvartetiga, mis on loodud kolme aastakümne vältel. Kõrvuti

Šostakovitši kvartettidega on need meie ajastu üheks sügavamaks muusikalise mõtte väljenduseks. Viimast kaht Bartóki kvartetti võib ulatuse ja sisukuse poolest nimetada sümfooniateks 4 instrumendile.

1940. aastal lahkub Béla Bartók, rahvuse uhkus ja üks maailma väljapaistvamaid heliloojaid, kodumaalt ning läheb vabatahtlikku pagendusse. Varsti pärast New Yorki saabumist esitasid Bartók ja tema naine, suurepärane pianist Ditta Pásztori, esmakordselt «Sonaadi kahele klaverile ja löökpillidele». Edu oli tohutu.

Oma teadusliku töö koondas Bartók Kolumbia ülikooli. 1940. aasta lõpus sai ta doktoritiitli kui «väljapaistev pedagoog ja uurija, kui tunnustatud rahvusvaheline autoriteet ungari, slovaki, rumeenia ja araabia rahvamuusika alal, kui helilooja, kes on loonud individuaalse stiili — ühe XX sajandi muusika kõrgemaid saavutusi».

1943. aastal ilmub üks Bartóki suuremaid teoseid — «Orkestrikontsert», mis on loodud Bostoni orkestri tellimusel ja esmakordselt esitatud 1944. aasta detsembris. Olemuselt on see viieosaline sümfoonia suurele orkestrile (kolmekordne koosseis puu- ja vaskpuhkpille, suurendatud arv keelpille, kaks harfi). Solistide ja rühmapartiide virtuoosne karakter, ansamblidialoogide keerukus, tämbripolüfoonia seavad esitajatele ülirasked ülesanded. Bartók andis «Orkestrikontserdile» lühikese iseloomustuse: «Teose üldine karakter, välja arvatud «meelelahutuslik» II osa, kujutab endast järkjärgulist üleminekut I osa karmuselt ja III osa süngelt surmalaulult elujaatusele viimases osas.» Miskipärast ei meenuta Bartók IV osa («Katkestatud intermetso»), milles peaaegu tsitaadina kõlab üks Šostakovitši Seitsmenda sümfoonia teemasid. Bartóki pöördumine «Leningradi sümfoonia» poole (teema viiakse läbi mitu korda) üksnes kinnitab varjatud, kaasajaga, sõja-aastatega seotud programmi olemasolu «Orkestrikontserdis».

Suure helilooja viimased teosed on dateeritud 1945. aastaga. Need on Klaverikontsert nr. 3 ja Vioolakontsert. Esimeses neist pole helilooja jõudnud orkestreerida 17 viimast takti. Ka Vioolakontsert pole lõpetatud. Töö nende kallal viis lõpule Bartóki sõber, ungari dirigent ja helilooja Tibor Serly. Veidi enne seda kirjutas Bartók Yehudi Menuhini tellimusel Sonaadi sooloviiulile. Bachi traditsioonide ühendamine XX sajandi instrumentaalmuusika keele ja tehnikaga annab neljaosalisele sonaadile spetsiifilise karakteri.

Béla Bartók suri 26. septembril 1945. aastal West Side'i hospidalis New Yorgi lähistel leukeemiasse. Ungari oli juba vaba. Vähe aega enne surma unistas helilooja kodumaale naasmisest, kuid teadis, et nüüd oli see juba võimatu.

1955. aastal, märkides Bartóki väljapaistvat osa maailma muusikakultuuris ja seoses tema 10. surma-aastapäevaga, otsustas Ülemaailmne Rahunõukogu anda talle Rahvusvahelise rahupreemia. Sama aasta 27. juulil anti preemia pidulikult üle tema perekonnale.

1956. aastal tähistas kogu maailm suure helilooja, pianisti ja teadlase Béla Bartóki 75. sünniaastapäeva. Béla Bartók oli üks neist suurtest muusikutest, kes rajavad kunstis uusi teid ja näitavad ära sihid, mida mööda inimkond tõuseb muusikalise progressi tippude poole.

GEORGE ENESCU

1881—1955

Ei meie sajandil ega ka möödunud sajandi lõpus pole peaaegu üldse olnud universaalseid muusikuid, selliseid nagu XVIII sajandil: viiuldaja, kes suurepäraselt mängis klavessiini, komponeeris ja oskas veel juhatada koori ning instrumentaalansamblit, tegeles pedagoogikaga, pidas loenguid ja mängis orelit... XIX sajandi keskpaigast alates vähenes eelmise sajandiga võrreldes ka imelaste arv. Tõusis kultuuritase. Kogeti, et mitte iga kombinatsioon väledatest lapsesõrmedest, lokkidest, sametist ja pitskraest ei anna kokku Mozartit. XIX sajandi lõpuks kasvasid nõudmised igal muusikaerialal sedavõrd, professionaalsete oskuste omandamine aga nõudis igalt muusikult nii pingelist vaimse ja füüsilise jõu kulu, et ei jäänud võimalust mitmetahulisuseks, mis nii pimestavalt säras möödanikus.

Kuid vaadates tagasi möödunud sajandi viimastele aastakümnetele, lehitsedes spetsiifilise raamatukogutolmuga kaetud ajalehti, võib korduvalt märgata tähelepanelikuks tegevaid sõnu: «Rumeenia Mozart». Võib leida ka üheksa-aastase poisi pilte standardses «imelapsemundris», väike viiul käes. Portreede ümber aga on vanikud ülivõrdelistest omadussõnadest, mis koonduvad kiiduhümniks imele, «väikesele Rumeenia Mozartile George Enescule». Neist reklaamikavalustest võib mitte hoolida. Tõepoolest, kas nad väärivad tähelepanu!?

Kuid siin on hilisemad ajalehed. Ja jällegi sama, kuigi juba mehistunud poisi pilt. Poisi vaadet saab nimetada üksnes juurdlevaks. Pildi kõrval pole ülivõrdeid, lihtsalt kuiv informatsioon, et kaheteistkümneaastane rumeenia viiuldaja George Enescu lõpetas Viini konservatooriumi medaliga. Siin tasub juba järele mõelda. Viini konservatoorium on austusväärsus ise, üks muusikamaailma soliidsemaid, rangelt akadeemilisi asutusi. Viini konservatoorium ja sensatsioon ei sobi kokku. Ja nüüd tuleb süvenenult lugeda, lehitseda hoolikalt läbi kõik ajalehed. Aasta-aastalt suureneb teadete, retsensioonide ja artiklite valing. Seejärel ilmuvad uurimused, noodivihikud, partituurid, monograafiad, mis kannavad seda juba nii erutavat nime: «George Enescu». Jah, see on rabav nähtus. Viiuldaja, helilooja, dirigent, pianist, pedagoog, hiilgav lektor, organist, muusikakirjanik — ja seda kõike tõeliselt professionaalsel tasemel. Näib, et talent sööstis mägedest tormise voona ja äratas elule ning

õitsengule jõulise kunsti. Elevil uudishimust, suundume ülesvoolu, lätete juurde, selle võib-olla märkamatu allika juurde, kust sai alguse maruline voog.

Olemegi lätetel. Meie ees on Liveni küla Dorohoi maakonnas. Siin sündis 19. augustil 1881. aastal Rumeenia suur poeg. Üks tema biograafe Andrei Tudor kirjutab: «1881. aastal, kui Enescu sündis, oli rumeenia muusika veel eos: ta oli vaevalt pool sajandit vana.» [1] Muidugi on siin jutt professionaalsest muusikast. Rahvamuusika kõlas juba iidsetest aegadest lõputute tasandike avaruses, kus rumeenlastest ja mustlastest rändmuusikud leutarid kogunesid väikestesse rühmadesse, «tarafidesse». Ühel või kahel viiulil, tsimblitel, kontrabassil, mõnikord ka klarnetil, nooti tundmata, unistavalt silmi kissitades, venitasid nad doina pikaldast viisi, millesse ootamatult tungis maruline, otsekui pipardatud tantsurütm.

Üksnes sellist muusikat kuulis Enescu esimese kolme eluaasta vältel. Aasta hiljem aga hakati talle muusikat õpetama. Seda mitte teha oleks olnud kuritegu — niivõrd kaheldamatult puhkes talent lapses õitsele.

Teda õpetas leutar Nicolae Chioru, kes sellega jäädvustas oma nime ajalukku. Järgnes insener Michu Zoller, kes mängis hästi viiulit. Tema valmistaski Georget ette Viini konservatooriumi ettevalmistuskursusele astumiseks. Poiss oli siis seitsmeaastane. Järgmisel aastal esines ta esmakordselt suurel avalikul kontserdil Slenik-Moldova kuurordis. 1890. aastal arvati George Enescu Viini konservatooriumi vanema kursuse üliõpilaseks. Viiuli alal sai tema õpetajaks Hellmesberger, teoreetiliste ainete alal Robert Fuchs.

George mängis konservatooriumi orkestris. Rõõmus elevus valdas teda päeval, mil proovisaali sisenes ja istus orkestri ligidusse hallihabemeline heledasilmne mees, Johannes Brahms. Kui mängiti Beethoveni või Schuberti sümfooniaid, lebasid pultidel käsitsi kirjutatud partiid, mis olid käsikirjalisest partituurist maha kirjutatud juba geniaalsete muusikute eluajal. Romantilise kujutlusvõimega poisile avaldas see sügavat muljet.

Võib kujutleda, kuidas vapustas üheteistkümneaastast muusikut pärast Bachi, Haydnit, Mozartit ja Beethovenit Wagner. Siin, Viinis, kuulis ta «Lohengrini», «Lendavat hollandlast», «Tannhäuserit», lõpuks ka kogu Nibelungide-tetraloogiat. Enescu kui muusiku kujunemisprotsess hämmastab oma intensiivsuse ja tempoga.

1893. aasta juulis sai ta diplomi ja medali tõenduseks Viini konservatooriumi kiitusega lõpetamisest. Peagi «annab ta aru» Rumeenia pealinnale kontserdiga, mille programm ja esitus vallutasid kõige nõudlikumadki hindajad.

Üleminekul lapsepõlvest noorukiikka, 1895. aastal, kirjutab ta sümfoonia. See on läinud tema teoste nimestikku liigutava pealkirjaga «Koolisümfoonia». Samal aastal sõidab neljateistkümneaastane muusik Pariisi ja astub konservatooriumi. Temast saab kuulsa viiuldaja ja pedagoogi Martin Marsicki õpilane. Too on kõrgesti haritud muusik, kolme viiulikontserdi autor. Kompositsiooni õpib Enescu Jules Massenet' ja André Gédalge'i, Raveli õpetaja juures. Massenet kõneleb oma õpilasest vaimustatult: «Ta on kaheteistkümneaastane (Massenet eksis, Enescu oli tookord 14-aastane. — *L. E.*), ja ta orkestreerib nagu meister.»

Kuigi Marsick andis noorele viiuldajale palju ja Enescu harjutas innukalt, hakkas peagi tunda andma, nagu Enescu ise on öelnud, võistlus viiuli ja noodipaberi vahel.

Nii kummaline kui see ka pole, võitsid selles võistluses mõlemad: viiuldaja, kelle meisterlikkus kasvas iga päevaga, ja helilooja, kes seitsmeteistkümneaastaselt astus Euroopa kontserdilavale. 1898. aastal esitas Pariisis väga populaarne dirigent Edouard Colonne esmakordselt Enescu «Rumeenia poeemi», süidi sümfooniaorkestrile.

1898. aasta oli noore muusiku elus edukas ja sündmusrohke. Pärast esiettekannet Pariisis järgnes sama aasta märtsis «Rumeenia poeemi» ettekanne Bukarestis. Teosele sai osaks triumfaalne vastuvõtt. «Poeemi» hinnati kui rumeenia muusikakultuuri uue ajastu algust.

George Enescu looming tärkas tema eelkäijate poolt ettevalmistatud pinnasel. Gabriel Musicescu (1847—1903), Peterburi õukondliku laulukapelli kasvandik; suurim folkloori koguja Ciaprian Porumbescu (1853—1883; tema nime kannab Bukaresti konservatoorium); koorimuusika meister George Dima (1847—1925); Dumitru Kiriac (1866—1928), kes sai kuulsaks rumeenia ballaadide, laulude ja doinade töötlemisega, — nemad mängisid ajaloolist osa Rumeenia rahvusliku muusikakultuuri varastel arengujärkudel. «Kes paneb aluse meie rahvuslikule muusikale? Millal ilmub meilgi oma Glinka?» küsis Rumeenia ajaleht 1895. aastal. Enescu loomingu uurija J. Meilihh kirjutab: «Rumeenia Glinkaks, rumeenia rahvusliku heliloomingu koolkonna tunnustatud peaks oligi George Enescu. Geniaalne muusik, kes koos koduväljade õhuga oli sisse hinganud rumeenia doinasid ja leutarite viise, uuris ja tunnetas sügavalt ning loominguliselt maailma muusikakultuuri parimaid saavutusi.» [1]

Esmajärgulise tähtsusega sündmuseks sai 1901. aastal kahe «Rumeenia rapsoodia» loomine sümfooniaorkestrile.

Enescu mitte üksnes ei elustanud Lisztist, tema ungari rapsoodiatest lähtuvat traditsiooni — rapsoodilist jutustust rahva elust —, ta arendas seda edasi. Enescu ei kasutanud klaverit, vaid orkestrit, mis andis võimaluse edasi anda rahvamuusika karakterit mitte üksnes meloodiliselt, vaid ka tämbriliselt. Kummalgi rapsoodial on oma pale, oma nägu. Esimene on läbinisti tantsuline. Siin

[1] А. Тудор, Энеску. Издат. литературы на иностр. языках. Бухарест 1957, lk. 6.

[1] Джордже Энеску, Воспоминания. Вступит. статья, lk. 25. Изд. «Музыка», М.—Л. 1966.

on tuline tantsukeeris, plastilised dialoogid, kasutatud on leutarite omapäraste mänguvõtete imiteerimist ning intonatsioone rahvalaulust «Mul on lei, ja ma tahan seda maha juua».

Teise rapsoodia kujundite ja meeleolude maailm on sootuks teissugune. See on eepiline: doinaviisidele on antud isegi arhailine iseloom. Muusika äratab mälestusi daaklaste ja hetiitide aegadest, hõimudest, kes asustasid Rumeenia alasid iidsetel aegadel. Teine helikujundite rühm seostub helilooja teadvuses tõenäoliselt Türgi ikke ränga ajastuga.

Kui Massenet kõneles vaevu lapseeast väljaastunud Enescust kui orkestratsiooni meistrist, siis «Rapsoodiates» ilmneb Enescu talent ja meisterlikkus täies hiilguses, korrutatult sügava kodumaa-armastusega.

Pole liialdus võrrelda Enescu «Rapsoodiate» tähtsust rumeenia muusikale Glinka «Kamaarinskaja» tähtsusega vene sümfoonilisele muusikakultuurile. Meenutades Tšaikovski tabavat väljendust, võib öelda, et rumeenia XX sajandi sümfonism peitub «nagu tamm tõrus» George Enescu kahes «Rumeenia rapsoodias». Sündis rumeenia heliloojate uus põlvkond. Igaüks neist valis oma tee: M. Jora (1891), T. Rogalski (1901), I. Perll (1900), A. Alessandrescu (1893—1959), varakult surnud andekas pianist ja helilooja Dinu Lipati (1917—1950). Kuid kõigi nende looming on mõjustatud Enescu «Rapsoodiatest», mille vastuhelk on sünnitanud uue, isikupärase muusika.

«Rapsoodiad» tõid Enescule maailmakuulsuse ja leidsid koha kümnete orkestrite ning dirigentide repertuaaris. Korduvalt said nad aluseks koreograafilistele lavastustele.

Aastaid lihvis Enescu oma meloodilist stiili. Läbides intonatsioonilise tuuma variatsioonilise arengu (see sarnanes leutarite poolt kasutatavaile võtetele), kõlaatmosfääri harmoonilised teisendid, tämbrilis-faktuurilised variandid jne., jõudis ta kristalliseerunud meloodiliste kontuurideni, õppides päev päeva kõrval Bachilt meloodilise joonise arendamise kõrget kunsti.

Prelüüd tema Esimesest süidist on esitatud orkestri unisoonina. Helilooja uskus millegagi toetamata meloodia väljendusvõimaluste jõusse. Sellest muusikast kütkestatud Gustav Mahler dirigeeris Enescu Esimest süiti 1911. aastal New Yorgis.

George Enescu elu Pariisis, eriti konservatooriumijärgsetel aastatel, on täidetud ülimalt energilisest tegevusest kõigis loomingu ja interpretatsiooni valdkondades. Rahuldumata lakkamatu heliloominguga (3 sümfooniat: aastail 1905, 1912, 1919; Detsimett; keelpillikvartetid, orkestrisüidid, kantaadid, romansid), soolokontsertidega, võtab Enescu osa omaloodud ansamblitest. Trios mängis tema viiulipartiid, Fournier tšellopartiid, Casella, üks väljapaistvamaid itaalia heliloojaid, Enescu kaasaegne, klaveripartiid. Kvartetis mängisid Enescuga koos Henri Casadesus, Louis Fournier ja Fritz Schneider.

Tema sonaatideõhtute (seal mängis ta kord viiuli-, kord klaveripartiid) partnerite nimekirjas on sellised nimed nagu A. Cortot, J. Thibaud, P. Casals, A. Casella, R. Strauss, B. Bartók, M. Ravel, Y. Menuhin, D. Oistrahh, L. Oborin.

Rohkem kui pooi sajandit vältab Enescu kui viiuldaja, pianisti ja dirigendi väsimatu kontserditegevus. Kuid ta ei piirdu oma interpreedimeisterlikkuse, oma muusika demonstreerimisega. Enescu propageerib kirglikult muusikat, mis on teenimatult vähe või üldse mitte tuntud. Selles sarnaneb ta Lisztiga, kes tutvustas Euroopat suurte klassikute ja kaasaegsetega.

Korduvalt koondas Enescu klassikalist muusikat tsükliteks ja tutvustas neid rumeenia kuulajaskonnale. Selliseid kontserditsükleid võib liialdamata nimetada ajaloolisteks. Ta dirigeeris Beethoveni kõiki üheksat sümfooniat, mängis kõiki tema viiulisonaate; tema poolt organiseeritud rumeenia muusikute kvartett esitas kolme nädala jooksul kahe-kolmepäevaste vaheaegadega kõik Beethoveni kvartetid. Kaksteist kontserti olid pühendatud sonaadi ajaloole XVIII sajandist kuni kaasaegsete laiale publikule vähe tuntud heliloojateni, nagu d'Indy, A. Bertalin, F. Busoni, L. Vierne, G. Fauré, A. Gédalge, C. Debussy.

66-aastaselt esitas ta kõik kuus Bachi sonaati sooloviiulile. Juba kõrges eas oli ta Hatšaturjani Viiulikontserdi esimeseks interpreteerijaks Rumeenias, esimesena oma kodumaal dirigeeris ta Šostakovitši Seitsmendat sümfooniat.

Tema kontserdireisid ei hõlmanud üksnes Euroopa pealinnu, kus iga tema esinemine oli sündmuseks. Ta mängis ka kolgastes, väikestes linnakestes ja asulates Dnestri ning Pruti kaldal. Sellisel lakkamatul tegevusel oli ka pahupool — üleväsimus. Kuid mitte keegi Rumeenia kuningriigis ei teinud midagi Enescu loomingu-energia säästmiseks, et ta saaks kõige otstarbekamalt keskendada oma talendi, eruditsiooni ja entusiasmi jõud. 1938. aastal ilmus N. Leseri artikkel, mis kutsus Rumeenias esile palju vastukajasid, kuid ei muutnud midagi. Selle autor kirjutas: «Meie geenius George Enescu, rumeenia rahva suure loomingujõu näide muusikapõllul, on sunnitud elama rändmuusiku rasket elu, pidevalt sõitma välismaale, et teenida igapäevast leiba, mida kodumaal talle keelatakse. 57 aasta vanuselt, pärast poole sajandi pikkust kurnavat tööd, mille jäljed üha selgemini tema laubal esile tungivad, — kas sellel korüfeel tõesti pole õigust puhkusele?» Raske on mõista, kuidas õnnestus Enescul ühendada pingelist loomingutööd lakkamatute interpreedigastrollidega. Tõenäoliselt seepärast kestiski kogu tema elu keskse teose, ühe meie sajandi huvitavama ooperi, «Oidipuse» loomine palju aastaid. Üks Enescu loomingu uurijaid B. Kotljarov kirjutab: «Muusikalise lavateose loomise mõte sündis tal juba 1906. aastal. Kuid millist süžeed valida, seda ei suutnud Enescu mitme aasta jooksul otsustada. Lõpuks, vapustatud tuntud prantsuse traagiku Mounet-Sully mängust 1910. aastal teatris *Comédie-Française* etendunud Sophoklese «Kuningas Oidipuse» nimiosas, tegi Enescu valiku.» Kuid süžee valik üksi ei lahendanud ooperi loomise

probleemi. Selle juures üleskerkivate küsimuste hulgas oli kõige tähtsam: kas Enescu oli sisemiselt ette valmistatud ideelis-dramaturgilise kontseptsiooni loomiseks, mis kannaks ooperilavale üle nii keeruka antiiktragöödia nagu «Oidipus»?

Paljud uurijad, sealhulgas R. Leites, leiavad, et «Oidipuse» idee realiseerimise teel oli tähtsaks astmeks Enescu Kolmas sümfoonia. Helilooja hakkas seda kirjutama Esimese maailmasõja ajal ja lõpetas 1919. aastal. Ulatuselt kolossaalne, jätab Kolmas sümfoonia ka vastava mulje. Sõja-aastate sündmused, inimkannatused, hingelised katastroofid, ühtede fatalism ja uskmatus, teiste visadus inimkonna õiguste eest seismisel leidsid väljenduse sümfoonia kolmes osas, mis analoogiliselt Dante «Jumaliku komöödiaga» kannavad nimetusi: «Põrgu», «Puhastustuli», «Paradiis». Sellist sügavust tegelikkuse filosoofilisel tõlgendamisel nagu Kolmandas sümfoonias polnud Enescu varem saavutanud. Järgmine aste oli «Oidipus».

Koostöös väljapaistva antiikajastu tundja Edmond Fleggiga, kel oli ka kirjanduslik anne, jõuab Enescu uue, julge kontseptsioonini kuningas Oidipuse tragöödia lahtimõtestamisel: halastamatutele saatusejõududele astub vastu Inimene. Esimene maailmasõda katkestas paljudeks aastateks töö libreto kallal. Kuid idee küpses helilooja loomingulises laboratooriumis vähehaaval, kinnistudes mõningates tähtsates printsiipides, mis said vormeliteks: «Esiteks: kõik peab liikuma! Ei paatost, ei kordamisi, ei asjatuid kõnesid; tegevus peab arenema kiiresti. Teiseks: publik ei tohi igavust tunda. See on muide esimese tulemus. Kolmandaks: kuulaja peab tekstist aru saama. Ma olen veendunud, et ooperis ei käida muusikat kuulamas. Õnnestunud muusikalisel draamal peab olema mõtestatud tegevus ja tekst.»

«Oidipuse» dramaturgias on kasutatud kaht Sophoklese tragöödiat: «Kuningas Oidipus» ja «Oidipus Koloneses». Kui Oidipuse tahte vastaselt läks täide saatuse sund — Oidipusest sai isatapja ja oma ema Iokaste mees, Iokaste tappis enda, Oidipus aga torkas endal silmad peast —, leidis ta eneses jõudu lahkuda Teebast ning, toetudes oma tütre Antigone õlale, suundus Attikasse. Siia, Kolonese linna, tulevad teebalased paluma, et ta pöörduks Teebasse tagasi. Kuid Oidipus jääb Kolonesesse, kus sureb, andestust leidnuna ja inimestest armastatuna, olles mõistnud saatuse halastamatust ja Inimese suurust. Koori viimane repliik valgustab ja kinnitab põhiideed: «Õnnelik on see, kelle hing on puhas.»

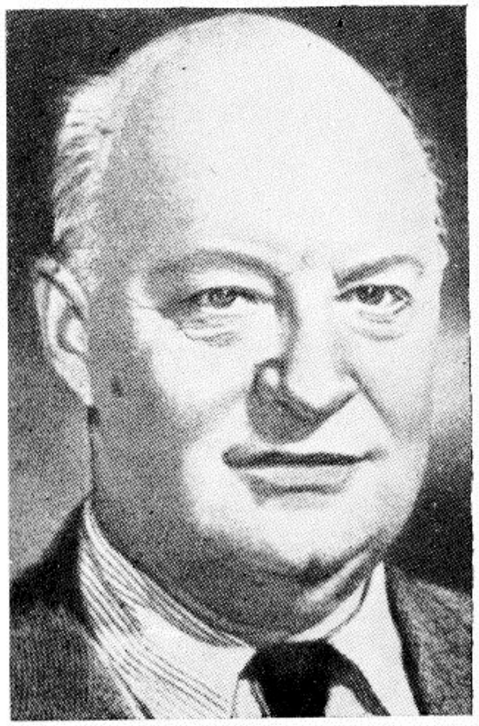
«Oidipuse» muusikas hämmastab traagika jõulisus, õnnetuste keerisesse paisatud kangelaste tunnete ja elamuste kajastamise sügavus. Vokaalpartiides on kasutatud hääle väljendusvõimaluste laia amplituudi: kõneldud sõnast ja sõnast, mida valgustavad jubedust tekitavate veerandtooniliste intonatsioonide virvendused, kantileensetest liinidest kuni koori vägevate kõlaladestusteni.

10. märtsil 1936. aastal toimus Pariisi *Grand Opéra*'s «Oidipuse» lahtine peaproov, 13. märtsil esietendus. Dirigeeris Philippe

G. Mahler

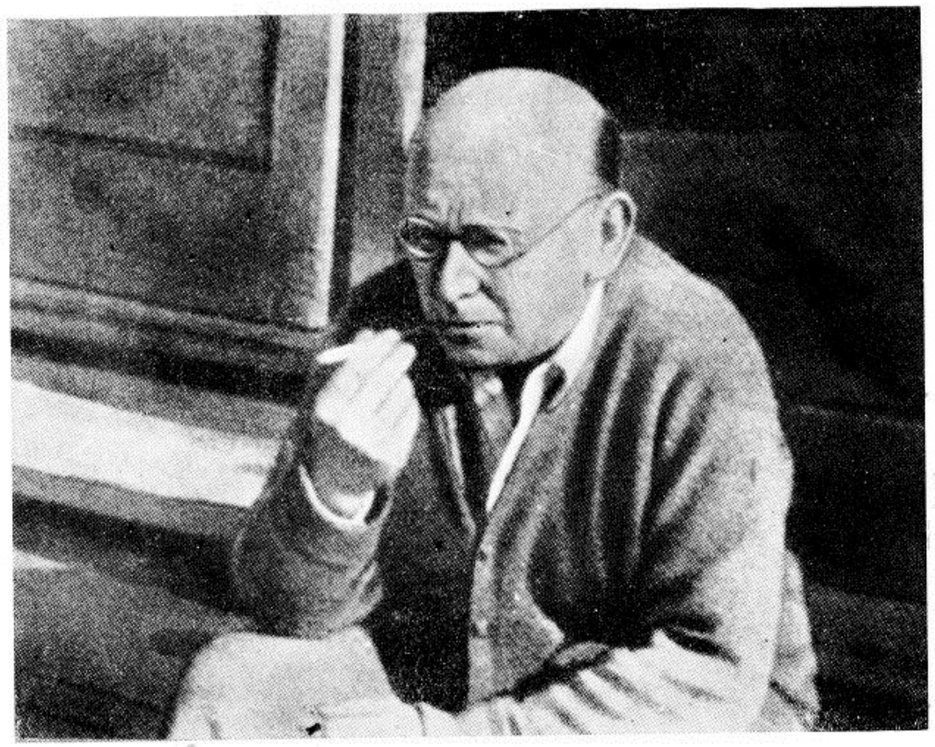
P. Hindemith

R. Strauss



C. Orff

H. Eisler



M. Ravel

P. Dessau

C. Debussy

«Kuuik». Istuvad (vasakult): A. Honegger, poeet ja muusikakriitik J. Cocteau, D. Milhaud; seisavad: F. Poulenc, G. Tailleferre, G. Auric, L. Durey

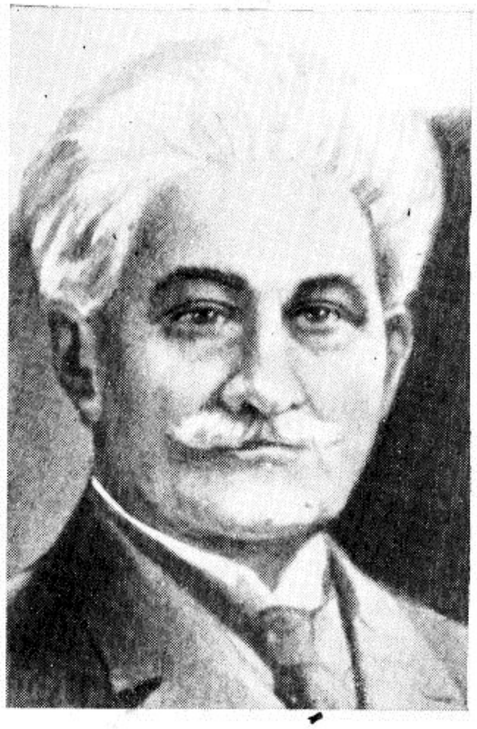
A. Honegger

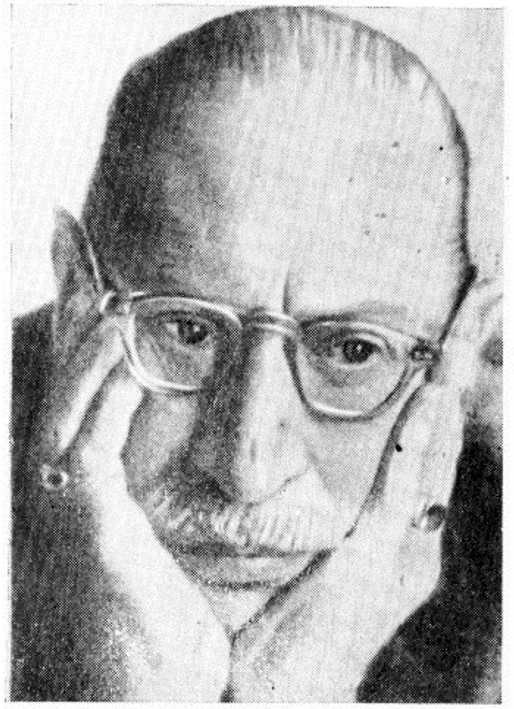
G. Enescu

J. Sibelius

D. Milhaud

F. Poulenc





K. Szymanowski

B. Bartók

L. Janáček

I. Stravinski

A. Skrjabin

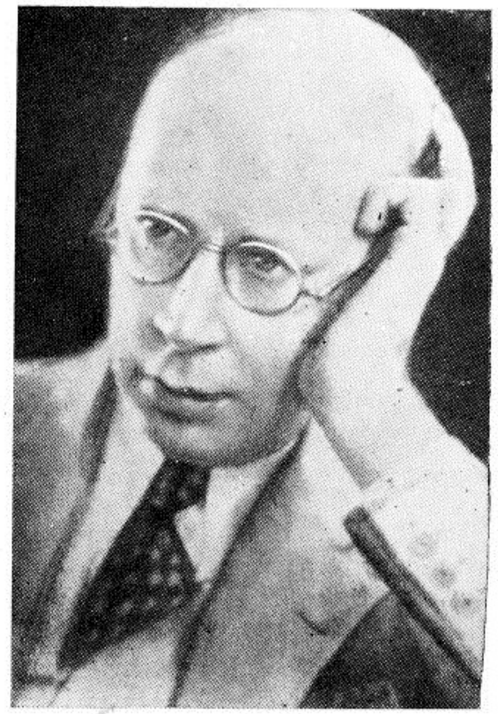
G. Gershwin

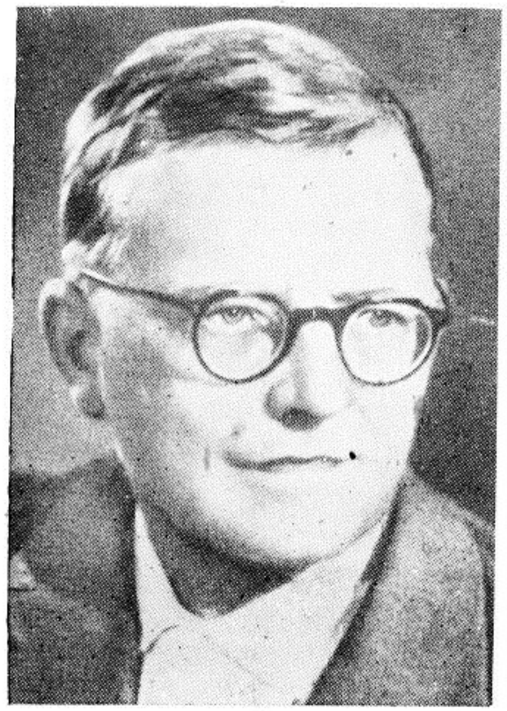
B. Britten

S. Rahmaninov

S. Prokofjev

D. Sostakovitš





Gaubert, kes oli eelnevalt teinud ainuüksi orkestriproove ligi kakskümmend. Oidipuse osas esines André Perner, suurepärane ooperilaulja. Enescu oli unistanud teisest osatäitjast, Saljapinist. Kuid suur laulja, kes elas oma viimseid aastaid, ei suutnud enam jagu saada nii hiiglaslikust ülesandest...

Pärast esietendust langes Enescule kaela retsensioonide laviin. Ei kirjutanud üksnes Prantsusmaa väljapaistvad kriitikud: kirjutasid literaadid, heliloojad, poeedid, suurimad muusikud, teadlased, muusikateadlased. Hämmastav, et kogu selles mitmehäälses kooris ei kõlanud ühtegi dissonantsi. Ka edaspidi jäid hinnangud «Oidipusele» niisama vaimustatuks. Näiteks olgu lühike väljavõte Artur Honeggeri artiklist, mis on kirjutatud peaaegu kakskümmend aastat pärast esietendust: «Meie ees on ühe suurima meistri põhiteos, mis kannatab välja võrdluse ooperikunsti tippudega. Tema partituur on niisama kaugel Wagneri epigoonide toodangust kui Debussy või Puccini jäljendamisest. See on absoluutselt originaalne teos, tulvil vapustavat dramaatilist jõudu.»

30-ndate aastate lõpp on Enescu elus ülimalt pingeline: kontserdid, reisid paljudes Euroopa riikides, gastrollid Ameerikas, kohtumised sõpradega ja uued tutvused, uued teosed, kavatsused.

Neil Euroopale rasketel aastatel ei olnud Enescu kõrvaline pealtvaataja. Kui vabariikliku Hispaania vastu ühinesid fašismi sisemised ja välisjõud, asus ta selgele kodanikupositsioonile. 9. detsembril 1937. aastal andis Enescu koos oma sõbra, suure hispaania muusiku Pablo Casalsiga kontserdi, mille sissetulek läks vabariikliku Hispaania fondi.

See kodanikupositsioon polnud juhuslik. Kui aastate pärast Rumeenia vabastati Antonescu fašistlikust diktatuurist, tõusis George Enescu dirigendipulti ja andis 15. ning 22. oktoobril 1944. aastal kaks kontserti Nõukogude armee auks. 25. novembril valiti ta Rumeenia ja Nõukogude Liidu kultuurisidemete ühingu muusikasektsiooni esimeheks. Tema sagedased kohtumised nõukogude muusikutega, loomingulised sidemed nõukogude muusikaga, mille sõbraks ta jäi elu lõpuni, — see kõik oli tingitud suure muusiku loominguliste püüdluste progressiivsest iseloomust. Enescu suri Pariisis ööl vastu 4. maid 1955. aastal.

Oma mälestusteraamatu viimasel leheküljel kirjutas Enescu: «Oma pihtimust lõpetades lisan ainult järgmist: elus ei otsinud ma ei kuulsust ega autasusid. Lapsepõlves kingivad vanemad meile võru. Kui me suureks kasvame, paneb naine meile sõrme kuldse laulatussõrmuse. Hiljem, et lohutada meid vanaduspäevil, annetavad sõbrad meile loorberipärja. Kõik need on vaid lelud. Neist meeldis mulle vaid laulatussõrmus.

Ongi lõpp...

Jutustus, mis sai alguse kaugel Moldaavia stepis, lõpeb siin, Pariisi südames.

Et minu kodukülast jõuda sellesse suurde linna, kus lõpeb mu elutee, käisin kaua piki puudevahelist tolmust teed, mis viis lõpu-

tusse kaugusse. See oli pikk tee. Kuid kui lühikesena ta minule tundus!»

...Tänapäeval kõrgub ühel Bukaresti kaunimal väljakul George Enescu nimelise Rumeenia Filharmoonia hoone ees mälestussammas, mille püstitas rahvavõim rahvamuusikule. Selle juurde toovad tuuled Rumeenia jõgede orgudest, steppidest ja põldudelt, metsastelt mäenõlvadelt ballaade, laule ja doinasid, võib-olla neidsamu, mis kaugetel lapsepõlveaastatel lummasid George Enescu ja näitasid talle kätte tee surematusse.

LEOŠ JANÁČEK

1854—1928

Tšehhi helilooja Leoš Janáčeki nimi ilmub iga aastaga üha sagedamini ooperi- ja kontserdiafišširidel. Selles avaldub ajaloo õiglase otsuse jõud. Janáček oli üle viiekümne, kui ta Habsburgide Austria—Ungari kolkas Moraavias vireldes kõikus lootuse ja meeleheite vahel, üha lehitsedes oma partituure. Nagu kättesaamatust õnnest unistas ta sellest, et neid kuulda tegelikkuses, mitte ainult ettekujutuses.

Nüüd on igale Janáčeki muusika tundjale selge, et tema koht on Smetana ja Dvořáki kõrval. Kuid millise pika ja raske tee pidi käima «Jenufa» autor, et tõusta sellele pjedestaalile!

B. Assafjev kirjutas temast: «Oma vanuse poolest — Leoš Janáček sündis 1854. aastal — oli ta ehk kõige vanem tšehhi muusika vastmöödunud õitseaja eredamate ilmingute seas. Oma väsimatus püüdes end mitte kunagi korrata suutis ta kuni surmani jääda nooreks.»

Üheksa ooperi, hulga koori-, sümfooniliste ja kammerteoste ning kantaatide autor, väsimatu rahvalaulude ja -tantsude koguja; teadlane-muusik, kes on avaldanud huvitavaid uurimusi rahvamuusikast, kõneintonatsioonidest, loomingupsühholoogiast; ajakirjanik, kelle artiklite hiljaaegu väljaantud kogu moodustab neljasajaleheküljelise soliidse köite — selline oli Leoš Janáček. Ta oli tšehhi rahvusliku ärkamise tegelaste järeltulija.

Janáček pärines perekonnast, mille mitu põlvkonda olid tegutsenud õpetajatena. Tšehhi kultuuri tingimustes aga oli õpetaja, kes ei tegelnud muusikaga, haruharv nähtus. Üheteistkümneaastaselt sai Janáčekist Pavel Křižkovski õpilane. Too oli haritud muusik, kirglik moraavia folkloori koguja. Noorele muusikule oli pidev lävimine rahvaloominguga täiesti loomulik, nagu oli loomulik see, et ta pärandas organistidest vanematelt armastuse oreli vastu.

Moraavia südames Brno linnas alustab ka Janáček pärast pedagoogilise õppeasutuse lõpetamist oma teenistust: temast saab õpetaja. Sellega jätkab ta vanaisa, isa ja ema tööd. Unistused edasistest muusikaõpingutest jäävad pikkadeks aastateks unistusteks.

Alles 1878. aastal õnnestub tal jõuda «suure muusika» maailma Leipzigisse ja Viini. Enne seda oli ta ühe aastaga lõpetanud kaheaastase orelimängukursuse Praha organistidekoolis. Kujutluses nägi Janáček end Peterburis Anton Rubinsteini klassis. Tõeluses õppis ta «loominguköögi» saladusi tundma Saksa konservatooriumides. Selle vähem kui kahe aasta jooksul, mis ta välismaal veetis, süstematiseeris Janáček oma teadmised täielikult.

Elu ei nõudnud kodumaale naasnud noorelt muusikult matrikleid ja diplomeid, vaid praktilist, igapäevast muusikalist tegevust. Sellele ta kogu hingest pühenduski. Alates 70-ndate aastate lõpust juhatab ta Moraavia Lauluseltsi, õpetades koorile ja solistidele armastusega Mozarti, Haydni, Beethoveni, tšehhi klassikute František Míča, Josef Myslivečeki ja alles äsja loominguteed alustanud Antonin Dvořáki muusikat. Mööduvad mõned aastad ja Janáček leiab Dvořákis inimese, kellele usaldab oma kõige salajasemad kavatsused, kelle arvamus on tema jaoks vaieldamatu. Nagu Smetana ja Dvořák, pühendab ka Janáček suure osa oma ajast muusikalis-organisatsioonilisele tegevusele, mõistes, kuivõrd tähtis on kajastada muusikas rahvusliku uhkuse ja protesti tundeid ning kasvatada kodumaist muusikakaadrit. 1881. aastal loob Janáček Orelikooli Brnos. Ta juhatab seda pidevalt ligi nelikümmend aastat, kasvatades siin peale organistide ka laiema profiiliga muusikuid: dirigente, regente [1] ja heliloojaid. Janáčeki kooli baasil loodi 1919. aastal konservatoorium, mis 1947. aastal reorganiseeriti Janáčeki-nimeliseks Kunstide Akadeemiaks.

Tohutu töökoorem võis üksnes raskendada loominguprotsessi, kuid ei suutnud tappa tungi muusikat luua, sest see tung oli võitmatu. Janáček oli sündinud helilooja.

Kõige varasemad meile tuntud teostest pärinevad 70-ndate aastate lõpust: kuueosaline Süit keelpilliorkestrile, «Idüll» samale koosseisule; «Zdeňka variatsioonid» klaverile, mis nähtavasti on seotud peagi helilooja naiseks saanud Zdeňka Schulzovága. Neis teostes, nagu ka kooriteoses «Sügislaul» Jaroslav Varhlicki värssidele ning «Dumkas» viiulile ja klaverile, on tunda jooni, tüüpilisi romantikust heliloojale, kes jälgib Schuberti, Mendelssohni ja Brahmsi radu, kuid säilitab seejuures rahvusliku omapära.

Küllalt kiiresti saavutavad tšehhi, moraavia ja lahhi muusika spetsiifilised iseärasused võidu saksa romantikute traditsioonide üle. Tähtsaks sündmuseks Janáčeki loomingulises biograafias oli kohtumine moraavia folkloori koguja, suure teadlase František Bartošiga. Peagi said nad sõpradeks. Ühisel jõul andsid nad 1890. aastal välja kogumiku, mis sisaldas 174 rahvaviisi. Janáček, kes pidas küll väga tähtsaks oma tegevust rahvaviiside üleskirjutamisel ja süstematiseerimisel, mõistis siiski, et tema jaoks on peamine helilooming. Tema loomingu kahe magistraali — folkloristi- ja heliloojatee ristumiskohalt võrsub 1887. aastal ooper «Šárka». Selle

[1] Regent — kirikukoori juht. *Tõlk.*

süžee juured peituvad rahvalegendides, mis pajatavad tšehhi neitsitest-sõdalastest, kes hoiavad alal Tšehhimaa esimeselt valitsejannalt päritud matriarhaatlikke kombeid. Legend Šárkast, tšehhi amatsoonilegendide kangelannast, on aluseks paljudele muusikateostele. Nende hulgas on Smetana sümfooniline poeem ja Zdeněk Fibichi (1850—1900) ooper, mis ilmus kümme aastat pärast Janáčeki oma. Janáčeki kolmevaatuseline ooper on tema esimene suurteos. Ta on kirjutatud romantilise ooperi traditsioonidele tuginedes, ning sisaldab teatud mõjutusi ka «Nibelungide sõrmuse» mõnede episoodide dramaturgiast. Teos on emotsionaalselt pingeline, selles on hulgaliselt koori- ja ansambliepisoode. Seejuures rajaneb «Šárka» tervenisti tšehhi folklooril. Kahjuks algab «Šárkaga» Janáčeki nende teoste nimestik, mis aastakümneiks jäid tema töötoa seinte vahele.

Järgmisel, ühevaatuselisel ooperil «Romaani algus» on mööduv tähtsus. Kuid töö viis helilooja kokku kirjanik Gabriela Preussovága, kes oli sügavalt tutvunud moraavia külaelu, olme ja kommetega. Janáček luges innustunult läbi tema «küladraama» «Jenufa» ja tal tärkas soov kirjutada ooper. Nii algas töö teose kallal, mis kiskus autori välja tundmatusest.

«Jenufa» ehk «Tema võõrastütar» on sotsiaalne draama. See on kirjutatud tuliselt, kirglikult kurjust paljastades. Kuid Preussovál on ka hulgaliselt naturalistlikke detaile olme kujutamisel ja kangelaste sisemaailma avamisel. Janáček sekkub Preussová töösse. Tulemuseks oli väljendusrikas, selge dramaturgilise struktuuriga libreto.

Ooperi tegevuskoht on moraavia mägiküla, tegevusaeg XIX sajandi lõpp. Kaks poolvenda Štewa ja Laca on armunud Jenufasse, kiriku naisvalvuri võõrastütresse. Tütarlaps eelistab Štewat. Laca vigastab armukadedushoos noaga neiu näo.

Kui Jenufa saab emaks, peidab valvur ta koos lapsega, et päästa neid kuulujuttudest ja häbist. Vaatamata kõigile veenmistele keeldub Štewa abiellumast neiuga, kelle au ta ise röövis. Küla donžuan on jõudnud paluda rikka pruudi kätt.

Uinutanud Jenufa unerohu abil, viib võõrasema lapse ära ja viskab jõkke. Jenufale aga ütleb ta hiljem, et laps on surnud.

Aeg läheb edasi. Laca armastab endiselt Jenufat ja too nõustub temaga abielluma. Nende pulmapäeval, kui valvurimaja on tulvil külalisi, jookseb sisse karjapoiss ja teatab, et jõe jää alt on leitud lapse laip. Kirikuvalvur tunnistab oma süü üles. Štewa mõrsja ütleb õudusega lahti oma peigmehest. Elukatastroofid aga lähendavad veelgi Lacat ja Jenufat.

Selline on ooperi süžeeline skeem. Helilooja järgib veendunult põhilist ideed: hoiduda muusikas sentimentaalsusest ja melodramaatilisusest. Temal, kes vabalt valdas meloodilisuse saladusi, oleks olnud hõlpus täita muusika «magusa kõlaga», luua, nagu armastas öelda Dargomõžski, «kõrvumeelitavaid meloodiaid». Just seda püüdis Janáček vältida ja vältiski.

Juba ammu enne «Jenufat» köitis teda mõte kõneintonatsioonide muusikalisest loomusest. Tema märkmikes on säilinud kiiruga tehtud märkused, üksikute sõnade, tervete fraaside, hüüete intoneerimise iseärasuste noodipaberile kantud «visandid». Need katsetused on jätnud sügava jälje kogu tema loomingusse, kuid eriti ilmekalt avaldub nende mõju «Jenufas». Selle ooperi muusikas on selgelt eraldatavad mitu plaani: olustikulised laulud ja tantsud (nekrutite laul I vaatuses, pulmakoor III vaatuses ja tantsud samades vaatustes); monoloogid ja ansamblid, mis põhinevad kõneintonatsioonidel — viimased pole mitte naturalistlikult üle kantud, vaid väga andekalt «leelutatud», mistõttu nad on omandanud muusikalise mõjujõu, kaotamata seejuures kõne ilmekust. Suur on orkestri osa, eriti dramaatilistes episoodides, neid aga on «Jenufas» loomulikult väga palju. Eriti sügava mulje jätab valvurieide monoloog enne kuritegu.

Kas Janáček oli ajal, mil asus kirjutama «Jenufat», tuttav Mussorgski muusikaga? Sellele küsimusele annab jaatava vastuse muusika ise. Tunnustamata kunstnik, kes pealegi rikkus harjunud «ooperlikkuse» norme oma terava käekirjaga, kirjutas teose, millel on tohutu sotsiaalne paljastusjõud ja samal ajal tohutu kunstiline mõjujõud, teose, mis on sõna otseses mõttes novaatorlik. Just seepärast avaldas ooper negatiivset muljet Praha teatri «liberaalsele» juhtkonnale, kes seetõttu «Jenufa» tagasi lükkas.

Loomingulise katastroofi perioodil tabas Janáčekit raskeim saatuselöök — tütre, erakordselt kauni ja harukordselt rikka hingeeluga tütarlapse surm. Enne seda oli Janáček kaotanud palavalt armastatud poja. Ainult murdumatu elu- ja loomingutahe, osavõtt võitlusest Tšehhimaa rahvusliku vabastamise eest Habsburgi kotka küüsist ei lasknud andekal muusikul meeleheitesse langeda.

Nende mustade aastate kajad kostavad klaveritsüklis «Mööda rohtunud rada». Selles on viisteist pala. Igaüks neist mitte üksnes ei kanna programmpealkirja, vaid on ka sügavalt realistliku sisuga teos. Selles mõttes meenutab Janáčeki klaveritsükkel Mussorgski «Pilte näituselt».

Meenutame mõnd pala sellest tsüklist. Siin on nukker nokturn pealkirjaga «Meie õhtud», sügiseselt vaikijäänud ja mõtlik muusika; elutruu visand kahest lõbusalt lobisevast tütarlapsest palas, mille nimeks on «Sädistasid nagu pääsukesed»; siin on ka dialoog: tütarlapse hääl, mis tuliselt peale käib, midagi tõestada püüab, ja noormehe rahulolematud teravad intonatsioonid — see pala kannab pealkirja «Kuidagi ei saa veenda».

Varjatud, veel sagedamini aga otsene programmilisus on tüüpiline Janáčeki instrumentaalmuusika mitmesugustele žanritele. Tema kaheosaline Klaverisonaat *es*-moll on seotud traagilise sündmusega 1. oktoobril 1905. aastal, mil austria sõdurid lasksid maha demonstratsioonist osavõtnud töölise František Pavliku. Sonaadi I osa kannab nime «Eelaimus», II osa — «Surm».

Sotsiaalne temaatika erutab pidevalt Janáčekit, impulsiivset,

julget inimest, kes võtab aktiivselt osa rahvuslikust vabastusliikumisest. Janáček ei vaiki, kui kaevuritütar Marička Magdanová hirmust politsei ees lõpetab elu enesetapmisega. Helilooja-kodanik kirjutab sel teemal kooripoeemi kaevuriperekonna õigusetuse ja viletsuse tragöödiast. Ta tõstab häält Sileesia tööliste kaitseks, kes võitlevad vägivaldse saksastamise vastu. Tollal sünnib Janáčeki sulest kooridraama «Seitsekümmend tuhat».

On kerge mõista, et Tšehhimaa ühe väljapaistvama helilooja loomingu ignoreerimise, mahavaikimise põhjused on lahutamatud üldisest poliitilisest situatsioonist slaavi riigis, mis kuulus kurikuulsa Habsburgide monarhia «lappidest teki» koosseisu.

Vajadus loominguga kajastada ühiskondliku ja isikliku elu sündmusi sunnib Janáčekit sageli komponeerima autobiograafilise karakteriga teoseid. Üks selliseid on ooper «Saatus» omaenese libretole, mille loomisel teda aitasid Fedora Barbošová ja Kamilla Urvalková. Ooperi kangelase, helilooja Ziwny kujus on autor kujutanud iseennast, jutustades kirjanduslikus vormis oma elusündmustest viimastel aastatel.

Aastatega kujuneb Janáčekil välja selgelt individuaalne stiil, oma meloodiline keel teritatud rütmikaga ja rahvamuusika lätteist pärinevate laadiliste struktuuride küllusega. Ka tema harmooniline mõtlemine otsib uusi radu. «Ületades» romantilise harmoonia saavutused, tugineb ta rahvamuusika laadilisele alusele.

Sõltumatuna, kriitika poolt heakskiidetud normidest ja dogmadest hoolimata juhindub ta ainult sellest, milles ise on veendunud. Lihtsalt ja lühidalt kõneleb ta oma «usutunnistusest»: «Ma hoian kinni meie rahva elujuurtest, seepärast ma kasvan ega komista oma teel.» Loominguliselt ümber mõtestades rahvalikke laululistantsulisi viisikäände, kirjutab Janáček kaks tsüklit: «Lachi tantsud» ja «Hanaki tantsud». Esimesse kuuluvad «Starodávný», «Počehnaný», «Dymák», teine «Starodávný», «Čelajdenský» ja «Pilký», teise: «Tädi», «Tuvike», «Kirveke», «Kanep», «Tovačovi troika», «Sarv», «Tee», «Kägu» ja «Troikad». Pole ime, et selle muusika ere kujundlikkus ja plastilisus on sünnitanud mõtteid tema lavalisest tõlgendamisest...

90-ndate aastate alguses loob Janáček balletietenduse J. Gerbeni libretole, mille täielik nimetus kõlab nii: «Rákos Rakóczy. Pildike Moraavia Slovakkiast originaaltantsude ja lauludega. Ühes vaatuses, orkestrile ja segakoorile». Erandlikuna Janáčeki biograafias etendus «Rákos Rakóczy» 1891. aastal mitmel korral edukalt Praha teatris.

Alatasa mõlgutas helilooja ooperiplaane. Mõned neist ei küündinud kaugemale loomingulistest unistustest; teised said väljenduse visandeis, mis on tehtud mingis üksnes heliloojale endale mõistetavas noodikiirkirjas; kolmandad jõudsid ulatuslike eskiisideni ja neljandad leidsid viimaks lõpliku teostuse partituurina.

Huvitav, et kaks lõpetatud ja kaks lõpetamata ooperit Janáčeki loomingus on seotud vene kirjandusega. Esimesed kaks on «Katja

Kabanova» (Ostrovski «Äikese» järgi) ja «Surnud majast» (Dostojevski järgi); teised — «Anna Karenina» ja «Elav laip». Leoš Janáčeki pöördumises vene kirjanduse poole pole midagi kummalist. Selles väljendus tema armastus Venemaa, vene kultuuri, vene keele vastu, mida ta õppis. Leoš Janáček käis kahel korral Venemaal, kuulas vaimustusega vene kõnekeele muusikat, nautis vene koorilaulu. Glinka, Dargomõžski, «Võimsa rühma» liikmete ja Tšaikovski muusika toitis pidevalt helilooja fantaasiat. Peale nimetatud teoste vene süžeedele on Janáček kirjutanud sümfoonilise «Kasatšoki» M. Veveritsova lauldud viisi põhjal; «Muinasjutt» tšellole ja klaverile on inspireeritud Žukovski teosest «Muinasjutt tsaar Berendeist». Janáčeki Esimese kvarteti idee sisendas Tolstoi «Kreutzeri sonaat». Lõpuks on üks helilooja kõrgsaavutusi sümfooniline rapsoodia «Tarass Bulba».

Üheks tunnistuseks vene kultuuri mõjust Janáčekile on ka tema eriline huvi ooperižanri vastu, mida teatavasti eriti hindasid vene muusika klassikud. Janáček lõi oma üheksa ooperit ajavahemikul 1887—1927. Nende nelja aastakümne keskel hakkas modernism üha visamalt sellesse žanrisse sisse tungima. Jäädes truuks muusikateatri realistlikele traditsioonidele, juhindub Janáček üha enam kriitilise realismi printsiipidest. Sel teel sünnib «Jenufa», seejärel «Katja Kabanova» (1921. a.), nende järel ka ülejäänud ooperid. Helilooja ei piirdu neis tegelaste tõetruu kehastamisega. Kirglikult põlastades ühes, irooniliselt pilgates teises, satiiriliselt süüdistades kolmandas ooperis, paljastab ta ebatäiuslikku maailma, milles valitsevad võrdsusetus ja teised sotsiaalsed pahed, mis tõusevad inimese, armastuse, au vastu...

«Katja Kabanovast» kõneldes viitab B. Assafjev «ibsenlikele joontele», mis ilmnevad Ostrovski kangelannas tänu Janáčeki muusikale. Kas võib seda pidada puuduseks? Ei, see on tegelaskuju omapoolne nägemine. Sandro Moissi esituses oli Protassov «Elavast laibast» kahtlemata teistsugune kui see, kelle lõi Tolstoi, see, miilisena teda mängiti ja mängitakse vene lavadel. Võib olla, et Colas Breugnon on Kabalevski muusikas saanud jooni, mis mõnes osas ei ühti Rolland'i Clamecy meistri kujuga. Vaevalt oleks Janáček saavutanud edu, kui ta oleks hakanud oma helikeelt «venestama»...

«Katja Kabanovas» jäi puutumatuks Kabanihha ja Dikoi pimedusriik, kuigi paljud olme üksikasjad jäid ooperist välja. Säilitades kurjakuulutava taustana julmuse ja pimeduse õudse riigi, joonistas helilooja sellele Katerina kütkestava kuju. Peamise meloodilise joonise usaldas ta puhta, pastoraalse tämbriga flöödile. Katerina suurt monoloogi ja kaht stseeni Borissiga võib lugeda meie sajandi operilüürika parimate lehekülgede hulka.

Jätkates juttu «vene liinist» Janáčeki ooperiloomingus, pöördume tema viimase ooperi poole, mille esietenduseni ta ei elanud — «Surnud majast» (lõpetatud 1928. a.). Janáček ise nimetas seda «mustaks ooperiks». Naiivne oleks eitada, et Janáčeki viimases

ooperis valitseb erakordse pinevuse, kannatuste ja õuduse õhkkond. Kas võiski see «surnud majas» olla teissugune? Kuid muusika mõte ja paatos pole mitte selles veriste värvide ekspressionistlikus kontsentreerituses. Muusikat läbib kõrgeim humanism, hingesoojus, püüd soojendada kaastunde, kaasaelamise hingusega igaüht, kes vaevles Omski sunnitöövanglas. Mitte asjata pole Janáček valinud oma ooperile epigraafiks: «Igas olevuses peitub jumalik säde». Pea- ja kõrvaltegelased on kehastatud võrdse jõuga. Kuid kaks kuju, Aleksandr Gorjantšikov ja Lukaa Kuzmitš (ooperis on ta ka Filka Morozov), köidavad tõepärase traagikaga.

«Surnud majast» kallal töötamise perioodil tekkis Janáčekil mõte viiulikontserdist. Kuid peagi tundis ta, et ei suuda vabaneda Dostojevski romaani kujudest, märkas, et tahtmatult tungivad need ka kontserdi partituuri. Siis «kondenseeris» ta kontserdi materjali ja tegi sellest ooperile sümfooniliselt üldistatud sissejuhatuse.

Ooperi žanrite ja süžeede amplituud on Janáčeki loomingus väga suur: eeposest ja tragöödiast koomilise ooperini. Olnuks veider, kui helilooja läinuks mööda satiirist ja fantastikast, mis on tšehhi kunstile nii iseloomulikud.

Ooper «Härra Broučeki reisid» (1920. a.) on Janáčeki panus satiiri valdkonda. Dramaturgiliseks aluseks on tšehhi kirjandusklassiku Svjatopluk Čechi jutustus. Ooperi peakangelane Matej Brouček on tüüpiline väikekodanlane, kivistunud tagurlane. Nürimeelne, endasse armunud olend ei mõista, kuidas võis kenake kokett Malinka eelistada temasugusele seisukohaga mehele kerjuskunstnikku nimega Mazala. Unelmates satub Brouček Kuu peale. Kuid ka siin pole sellist korda, millest unistab kangelase väikekodanlik hing. Malinka ja Mazala, uues kehastuses, kuupealsete nimedega, püüdlevad teineteise poole nagu maa pealgi: kuuelanikud seleniidid nagu maalasedki ei osuta härra Broučekile austust. Valjastanud Peegasuse, naaseb Brouček maale. Ta satub meie vanal planeedil otse XV sajandi hussiitide sõdade keerisesse. Riskida eluga kodumaa nimel — see ei sobi Broučekile. Ta eelistab reeta kodumaa. Mõistetud reetmise eest surma, õnnestub Broučekil põgeneda ja «ajamasina» tahtel jõuab ta... XIX sajandisse. Ka siin ootavad teda põlgus ja pilge, sest härra Brouček oli, on ja jääb tühiseks väikekodanlaseks.

Selle ooperi kallal töötas Janáček kaua. Alustanud 1908. aastal, lõpetas ta partituuri viimased leheküljed alles 1917. aastal. «Härra Broučeki reisid» esitati Praha laval kolme aasta pärast. Köitev süžee, virtuoossed retsitatiivid, teravmeelsed iseloomustused, elavad ja värsked orkestrikommentaarid ning instrumendivärvide rikkus ei juhi siiski tähelepanu kõrvale teose põhiideelt, väikekodanliku vaimu pilamiselt, mida nii sageli on teinud selliste satiirimeistrite nagu Svjatopluk Čechi, Jaroslav Hašeki ja Karel Čapeki terav sulg. Pärast «Härra Broučeki reise» asus nende kõrvale täie õigusega ka Leoš Janáček.

Viis aastat pärast «Härra Broučeki» esietendust pöördub helilooja Karel Čapeki soovitatud süžee poole. See on «Makropulose vahend», mida samuti oleks kerge olnud tõlgendada satiirilises tonaalsuses. Kuid kirjas oma sõbrale tunnistab Janáček, et ooperi kangelanna äratab temas teatud määral kaastunnet. Kolmsada aastat elas tänu «nooruseeliksiirile» Elina Makropulos, elas mõttetult ja sihitult. Nüüd on ta jõudnud viimse piirini. Nähtavasti kaastundest Elina Makropulose vastu kirjutas Janáček oma kangelannale vapustavalt jõulise surmaeelse monoloogi. «Makropulose vahendi» žanr on väga omapärane ega mahu tavalistesse raamidesse. Võib-olla läheneb sellele kõige enam määratlus «satiiriline draama».

Veidi enne seda ooperit, 1923. aastal, lõi Janáček ühe oma võluvamatest teostest: «Reinuvader Kavalpeakese juhtumused» R. Těsnohlideki muinasjutu järgi. «Reinuvader Kavalpeakese» tegevus areneb paralleelselt inimühiskonnas ja loomade maailmas. Vastavalt sellele oleks nagu iga tegelane dubleeritud. Võluvale neiule Terynkale vastab Reinuvader Kavalpeake, pastorile mäger, jahimees Háraschtale Reinuvader Rebane, metsavahinaisele öökull jne.

«Reinuvader Kavalpeakese juhtumused» annab tunnistust, kui hästi Janáček tundis ja armastas loodust. Kuid «Reinuvader Kavalpeakeses» pole tegu helijäljendusega, vaid metsaasukate elu puhtusest, poeetilisusest ja õiglusest vaimustatud helilooja-animalisti tähelepanuväärselt realistliku kirjaviisiga. «Reinuvader Kavalpeakese juhtumused» on sügavamõtteline ja teravmeelne muusikaline muinasjutt täiskasvanuile.

Selline on lühike ülevaade üheksast ooperist, mis on kesksel kohal Leoš Janáčeki loomingupärandis ja etendavad tähelepanuväärset osa XX sajandi muusikateatri ajaloos.

Ka teistes žanrites lõi Janáček meisterlikke teoseid, eriti siis, kui kehastas muusikas tähelepanuväärseid süžeesid ja kujusid. Nii kirjutas ta 1918. aastal juba mainitud kolmeosalise rapsoodia «Tarass Bulba» sümfooniaorkestrile, selgelt patriootilise kõlajõuga teose. Patriootiline idee on aluseks ka «Blaniki ballaadile» (1920. a.), milles elustuvad hussiitide sõdade ajajärgu sündmused. Tulvil inimarmastust on tema orkestriballaad «Rändmuusiku laps» (1917. a.) ja «Kadunu päevik» (1919. a.). Viimane on vokaaltsükkel tenorile, kontraaldile ja klaverile, millele finaalis lisanduvad kolm kajana kõlavat naishäält.

1926. aastal loob Janáček oma Sümfonieti Tšehhoslovakkia VIII spordipeo puhul. Grandioosne orkestrikoosseis — sellesse kuuluvad 12 trompetit, 4 trombooni ja 3 tuubat — peab kehastama kodumaa õitsengut, sellel maal elavate inimeste rõõmu ja elujõudu. Sümfoniett (kestab 25 minuti ümber) on saanud üheks populaarsemaks Janáčeki teoseks maailma enamiku orkestrite repertuaaris.

... Millal siis viimaks saabus kuulsus hiigelandega muusikule, väsimatule heliloojale, pedagoogile, ühiskonnategelasele, patrioo-

dile? Millal pääsesid tema kümned partituurid vangistusest töölaua sahtlites, kus nad olid lebanud nii palju aastaid?

See juhtus alles 1918. aastal, mil Oktoobrirevolutsiooni mõjul jõudis Austria—Ungari rahvaste rahvuslik vabastusliikumine otsustavasse järku, mil moodustati ka Tšehhoslovakkia vabariik. Siis jõudiski Janáčeki nimi, mis oli saanud tuntuks pärast «Jenufa» esietendusi Prahas ja Viinis 1916. aastal, lõpuks laia maailma ette.

Viimased kümme eluaastat veetis Janáček Prahas, kuhu ta siirdus 1918. aastal, saanud professori koha konservatooriumis.

Armunud elusse kõigis tema avaldusvormides kõrgeimaist kuni kõige igapäevasemateni, otsis ja leidis ta üksnes elust impulsse oma loomingu jaoks. Ta teadis, kui suur on muusika osa vaimumaailma kõlbelisel kujundamisel, ja talle olid vastumeelsed igasugused modernismi võltstõed. Asjatult heidavad mõned biograafid, keda kohutab üksikute kooskõlade ebaharilikkus ja teravus, suurele tõearmastajale ette modernismi. Elu, mida Janáček kujutas, täitsid tihtipeale sellised kannatused, nii lootusetult sirutusid käed õiglust anudes, et tegelikkuse dissonantside kõrval tunduvad Janáčeki kõige teravamad kooskõlad üleliia pehmetena. Nad üksnes suunavad kujutlusvõimet maailma, kus oma risti kandsid nii Jenufa, Katja Kabanova kui ka kauge Siberi sunnitöölised.

Elu lõpuni ei pannud Janáček käest pliiatsit, jäädes inimeseks, kellel B. Assafjevi sõnade järgi «õnnestus surmani kuuluda noorte hulka».

GEORGE GERSHWIN

1898—1937

George Gershwini nimega on seotud üks huvitavamaid peatükke Ameerika Ühendriikide muusikaajaloos.

Venemaalt 1890. aastal emigreerinud Morris Gerschowitzi poeg George sündis New Yorgis. Siin möödus suurem osa tema elust. New Yorgi tänavate muusikaline olustik oli tema ainsaks esteetiliste muljete allikaks lapsepõlveaastatel. Juhus viis ta kooliaastail kokku andeka poisi, viiuldaja Max Rosenzweigiga. Dvořáki «Humoresk» võlus ära tulevase Rapsody in Blue [1] autori.

Gershwini muusikaline haridus oli juhuslikku laadi. Ühe õpetaja juures omandas ta klaverimängu algvõtted, teine aga tõestas talle, et ta mäng on diletantlik. Kompositsiooniõpingud Edward Kilenyi juures andsid noorele Gershwinile põhiteadmised harmooniast ja vormist. Ja see vastas — tänapäeva mõistes — konservatooriumi esimese kursuse programmile.

Veel mõned korrad oma elu vältel tegi Gershwin katset laiendada ja süvendada teoreetilisi teadmisi. Sel eesmärgil püüdis ta isegi kontakti astuda Raveli ja Stravinskiga, kuid asi ei läinud kaugemale telegrammide vahetamisest, mis andsid seda laadi sensatsioonidele maiaste reporterite jaoks tänulikku materjali.

Kust siis ilmus see hämmastav nähtus — Gershwin?

Ühendriikide muusika areng kulges üpris iseäralikult. Kõrvuti inglise laulukestega, šoti ballaadidega, slaavi meloodiate intonatsioonidega kõlasid pikantsed prantsuse kupleed, juudi sünagoogiviisid, ungari tšaardaš, kurguhäälne hiina muusika, tamburiini kõlisevad löögid tarantellat tantsivate itaallaste käes. Kuid kõige enam, kõige sagedamini võis kuulda neegrite ebatavalisi laule, mis olid veel säilitanud sideme Aafrika ürgse kunstiga.

Tähtsa koha Ameerika linnade muusikalises olmes hõivasid puhkpilliorkestrid. Rändavate, tihtipeale ka «ujuvate» teatrite repertuaaris olid tingimata muusikalised komöödiad, mis pretendeerisid üksnes mitte kuigi nõudliku publiku lõbustamisele. Kuid antreprenöörid jälgisid, et igas sellises komöödias leiduks tingimata üks kergesti meeldejääv lauluke. Kui hästi läks, sai sellest «šlaager» (lööklaul) — lauluke muutus populaarseks ja täitis seega ühtlasi reklaami funktsiooni. Rohkemat polnud vajagi. Need lööklaulud on ameerika muusikaelu karakteerne nähtus möödunud sajandi 80.—90-ndaist aastaist alates kuni tänapäevani. On iseloomulik, et tolleaegse ameerika ühiskonna muusikaline maitse oli valdavalt seotud kergete žanritega. Polnud ei alalisi ooperiteatreid, laialdast sümfooniaorkestrite võrku ega süstemaatilisi kammerkontserte. Kõik need «kõrged» muusikaliigid ilmutasid end harva.

Sellest erilisest muusikapinnasest võrsusid mõned silmapaistvad heliloojaisiksused: Irving Berlin (1888), Stephen Forster (1826—1864), Jerome Kern (1885) — suured laulumeistrid. Nende kõrval aga tegutses must miljon diletanti-epigooni, kes olid nõus kirjastajale peale maksma, et aga näha oma nime trükituna noodi esikaanel. Kääbuslikud muusikakirjastused paljunesid seda aktiivsemalt, et nõudmine kasvas iga aastaga. New Yorgis paiknesid need konkurentsipalavikust haaratud kirjastused külg külje kõrval ühel tänaval, mis kandis nime «Tin-Pan Alley». Noodikaupluses ehk, nagu seda pidulikult nimetati, «firmasalongis» pidi äriteenija ühtaegu noote müüma ja müüdavat toodangut mängima, laulma, reklaamima. Sellised müüjad, kes oskasid mängida ja kui mitte laulda, siis vähemalt ümiseda, olid hinnas. Neid nimetati *song-plugger*'iteks.

Gershwin oli 15-aastane, kui temast sai selline müüja J. K. Remicki «salongis». See oli küll tagasihoidlik, kuid ometigi juba professionaalne koht kunstis. Pealegi ei oleks ükski pedagoog saanud noorukile õpetada seda, mida ta endalegi märkamatult õppis, läbi mängides ja lauldes terveid noodivirnu, ühtlasi tähele pannes, mis kellele meeldib, milles peitub lööklaulu saladus. Pooldiletantliku makulatuuri lõpututes voogudes sädelesid nagu väärismetalli

[1] Autoril on siin kasutatud teose nimetusena «Sinine rapsoodia». Selgitust vt. lk. 111. *Tõlk.*

terad maagis Berlini ja Kerni laulud. Neid heliloojaid noor Gershwin jumaldas.

Kogemusi tuli juurde iga päevaga. Pole kahtlust, et Gershwin nii mõnigi kord oma kõige selginenumad improvisatsioonid üles kirjutas. Kuid ise suhtus ta neisse teatud ajani umbusuga. Muusika loomise tung muutus võitmatuks. Nagu ikka algajail, kerkis kaks küsimust: on see hea? Ja — on see minu? Pärast pikki kõhklusi pöördus Gershwin Irving Berlini poole. Selleks ajaks (1916) oli Berlin heliloojakuulsuse haripunktis, kirjastusfirma kompanjonina aga «prosperity» tipul. Gershwin lõi särama kõrgesti austatud meistri komplimentide rahe all. Kuid kõrgesti austatu ei puudutanud sõnagagi võimalust kirjastada kas või üksainus talle näidatud laulukestest. See-eest tõusev täht Broadway taevas, keegi Sophie Hooker, oli vaimustatud Gershwini muusikast. 1916. aasta suvel kuulis noormees esmakordselt «iseennast», oma laulu estraadilt.

«Terve öö ei saanud ma silma kinni. Ma laulsin mõttes «Tütarlapse loomist» vähemalt paarsada korda, leides sealt iga kord üha uusi pärle. Olin surmani väsinud. Hommikuks vihkasin ma seda jõledat laulu ja olin veendunud tema täielikus andetuses.»

Helilooja oli 18-aastane. Tal oli õigus nii järsult muuta oma hinnanguid.

Nii või teisiti, kuid see oli juba tee algus.

Suurt rolli tema teadmiste korrastamises ja rikastamises mängis juba mainitud Edw. Kilenyi, mitmekülgse hariduse ja pedagoogilise talendiga ungari muusik. Nähtavasti oli tema esimene, kes veenis Gershwinit, et tõeline sõprus tõsise muusikaga on talle hädavajalik.

Gershwin loobub Berlini «muusikalise sekretäri» kohast. Teda meelitavad Broadway avarused. Kuid pääseda nende hulka, kes esinevad, lavastavad, kirjutavad muusikat Broadway teatrite ja teatrikeste, varieteede, isegi kohvikute jaoks — see pole sugugi lihtne. Gershwini tee Broadway «kõrgustesse» läks läbi Harmsi kirjastuse, mille juhataja jäi uskuma üheksateistkümneaastase helilooja andesse. Ta maksis Gershwinile iga nädal väikese summa, kohustades teda selle eest andma firmale kõik, mida ta kirjutab ... Otsustav sõna seejuures jäi muidugi kirjastajale. 1918. aastal saabus esimene tõeline edu. Lauluke «Temas on midagi» sai tuntud šlaagriks. Kümne aasta vältel anti seda korduvalt välja.

Ahvatlev oleks kirjutada: «See erines otsustavalt enamikust meelelahutusmuusika banaalsetest näidistest.» Kahjuks oleks see vale. Kui ta millegi poolest erineski, siis võib-olla pisut peenema harmoonia ja maitse poolest. Üldiselt aga oli see samasugune šlaager nagu teisedki. See just tõmbaski ligi kuulajaid ja ostjaid.

Gershwinil aga algas «tee kõrgemasse seltskonda». Esialgu jõudis ta ainult esimesele redelipulgale.

Ei maksa unustada, et noore helilooja «mäkketõusu» aastad langevad ühte Esimese maailmasõja lõpuga, «džässiekspansiooni»

algusega. Astroloogilist terminoloogiat kasutades võiks öelda: «Gershwin sündis saksofoni tähtkuju all.» Džässirütmid, neegrilaulude intonatsioonid, spetsiifilise džässiliku karakteriga harmoonia — see kõik imbus vähehaaval meelelahutusmuusika autorite enamiku teostesse. Mitte seetõttu, et neid oleksid erutanud folklooriprobleemid, vaid seetõttu, et see oli moes.

Gershwin oli üks esimesi tõeliselt andekaid muusikuid, kes mõistis, millised rikkused peituvad neegrite afro-ameerika muusikas.

Neegrite linnaosa Haarlemi kõrtsides ehk, kohaliku kõnepruugi järgi, saloonides võis tihtipeale kohata noort, peenejoonelise näo ja meeldiva välimusega meest, kes käitus väärikalt, kuid üleolekuta, lihtsalt, kuid familiaarsuseta. Ta kuulas ülima tähelepanuga ka seda, mis kostis väljastpoolt estraadi. Seda, millega neil öötundidel tegeles Gershwin, nimetaksime tänapäeval folkloorseks «ekspeditsiooniks». Ta kirjutas harva midagi üles. Ta lihtsalt imes endasse hämmastavalt andekat, temperamentset häältesegu, milles kõne ja laul läksid märkamatult teineteiseks üle. Võib öelda, et see oli Gershwini eluloos tema «muusikaliste ülikoolide» tähtsaim kursus. Möödub üsna vähe aega, ja Gershwin «hakkab kõnelema» neegrisaloonide žargoonis, hiljem aga arendab selle omapärase, sünkoopidega pipardatud kõne kõrge sümfoonilise ja ooperikultuuri tasemele.

Esialgu kulutab Gershwin palju jõudu, et murda läbi kaitsevööndist, mis eraldavad Broadway estraaditeatrite eliiti neist tuhandeist, kes püüdlevad sinnapoole.

Lõpuks see läheb korda. Nii ilmubki suuruselt kaugeltki mitte oma nimetusele vastava revüüettevõtte «Empire Theatre» müürilehtedele teade muusikalise komöödia «Pool üheksa» esietendusest 9. detsembril 1918. aastal. Lüüasaamine oli täielik. Läbi kukkusid kõik: näidend, näitlejad, kunstnikud, muusika. Kriitikute kallaletungidest pääses üksnes Sibyl Wein, ja sedagi tänu oma endistele teenetele.

Poole aasta pärast kirjutab Gershwin muusika järgmisele komöödiale — «*La La Lucille*». Seekord edukalt. «*La La Lucille*» on niivõrd tüüpiline Broadway publiku lemmikstiili, lemmikžanri esindaja, et tasub kas või lühidalt jutustada tema sisu. See on otsekui etaloon, mille järgi võib otsustada Broadway produktsiooni 99% üle.

Hambaarst John Smith ootab pärandust vanalt tädilt, kelle päevad on loetud. Lõpuks tädi sureb. Notar teeb teatavaks testamendi ja, oo õudust! — selles on välditamatu tingimus: Smith peab end lahutama oma naisest Lucille'ist ja alles siis võib saada kätte päranduse. Ta armastab Lucille'i, kellega on abiellunud vanemate tahte vastaselt. Advokaat annab Smithile nõu lahutada, võtta vastu pärandus ja seejärel Lucille'iga uuesti abielluda.

Niisugune on dramaatiline eelmäng. Elevus saalis aga tekib ja jõuab haripunkti siis, kui hakatakse ellu viima advokaadi plaani.

John Smith tuleb «tabada» hotellis kellegi daamiga, siis oleks lahutus kindlustatud. Lucille valib ise oma sõbrataride seast kandidaadi öiseks seikluseks. Kuid kui «kombluspolitsei» tungib hotelli, avastab ta selle külalislahke katuse all kolmkümmend John Smithi. Algab segadus, mida vürtsitavad saalis homeerilist vaimustust esilekutsuvad üksikasjad. Kordame: *«La La Lucille»* on ülimalt tüüpiline teos. Aga kuidas on lood selle muusikaga? Muusikat oli palju, ainuüksi laule üle kümne. «Ma ei kukkunud läbi, ja juba see oli võit,» hindab Gershwin kainelt olukorda.

Viisteist aastat (1918—1933) töötas Gershwin Broadway teatrite «igapäevase leiva» — igasugu komöödiate, revüüde ja vaatemängude «muusikasse seadmise» kallal. Selle aja jooksul võttis ta heliloojana osa 29 lavastusest. Tema populaarsus kasvas iga etendusega. Ja esimesed fotoreporterite välklampide kogupaugud valgustasid Gershwini naeratavat, õnnestumise helgist säravat nägu, kui New Yorgi estraadi ebajumal Al Jolson laulis tema laulu «Swanee» (1919). Liialdamata võib öelda: see on esimene Gershwini laul, mida hakkas laulma kogu Ameerika. Ühe aastaga haarati lennult 2 miljonit «Swanee» plaati ja miljon eksemplari noote. Pisut sentimentaalne lauluke *one-step*'i rütmis meenutas oma meloodia pehme, võluva karakteriga Stephen Forsteri parimaid, Ameerikas klassikaliseks muutunud laule.

Miskipärast on enamik Gershwini loomingu uurijaid ükskõikselt mööda läinud tema esimesest ooperist. Tõsi, see polnud monumentaalne, paljuvaatuseline teos. Mitte *Metropolitan Opera* laval ei näinud rambivalgust «Sinine esmaspäev», ühevaatuseline ooper, mis vältas vähem kui pool tundi.

... Higistavate akende ja seintega õllebaaris, kärbsepaberina kleepuva laua taga istuvad kolm inimest: tütarlaps Vi, kes lakkamatult raputab sigaretituhka viskisse, Joe ja Tom. Viimased kurameerivad Vi'ga ja vihkavad teineteist. Joe tõuseb ja midagi ebaselget pomisedes suundub ukse poole. Ta häbeneb öelda tõtt — et ta läheb külastama ema. Tom märkab, kuidas Vi kahvatab, klaasi tühjendab ja Joe'd pilguga saadab. Tom lausub hooletult, et Joe läks kallimaga kohtama. Kui Joe tagasi tuleb, tulistab Vi tema pihta. Surijalt saab ta teada tõe. «Sinine esmaspäev» on rohkem tuntud teise redaktsiooni pealkirjaga «135. tänav». Oma dramaturgia ja muusikalise deklamatsiooni võtete poolest, selle poolest, kuidas ta balansseerib realismi ja naturalismi piiril, kuulub ooper selliste veristlike teoste hulka nagu «Talupoja au», «Pajatsid», Puccini viimased ühevaatuselised ooperid. Kuid ka «135. tänavas» kõlab juba see spetsiifiline neegrite olmemuusika, tundelisusest läbiimbunud džässirütmika, mis puhkeb õitsele Gershwini kõige väljapaistvamas teoses, ooperis «Porgy ja Bess». Selles mõttes on «135. tänav» esimene katse luua ameerika rahvuslikku ooperit.

Pärast seda aga sünnib «Sinine rapsoodia», mis tõi Gershwinile maailmakuulsuse. Naiivne unistus «kasvatada» džäss sümfooniliste mõõtmeteni ei vallanud üksnes Gershwinit. Sellele püüdles

ka Paul Whiteman, keda — meie arvates ekslikult — nimetati Ameerikas «džässikuningaks». «Saksofonipalaviku» algstaadiumi keskel, see tähendab XX sajandi 20-ndate aastate algul, tuli Whiteman, kes elukutselt oli viiuldaja, mõttele, mille dikteeris ameerika elulaadile iseloomulik gigantomaania. Ta tahtis luua hiiglasliku, rabava mängijate arvuga orkestri, hübriidi täpse nimetusega «sümfodžäss».

Whitemanil vedas. Ta kohtas andekat arranžeerijat F. Groféd, kes praktiliselt teostas oma «sümfobossi» — nii kutsusid teda «tõelised džässiharrastajad» — ideed.

Juhuslikus vestluses tegi Whiteman Gershwinile ettepaneku kirjutada midagi tema orkestrile.

Gershwin lubas ja unustas selle kohe. Alles ajalehe «New-York Herald Tribune» informatsioonirubriigist sai ta teada, et «George Gershwin kirjutab Kontserti Paul Whitemani orkestrile». See pani mõtlema: väljakuulutatud kontserdini jäi kuu aega.

Algas loomingupalavik. Esimesena sündis teema, millel on «Sinises rapsoodias» keskne koht. See meelitas helilooja fantaasiasügavustest välja terve hulga teisigi teemasid, mis üheskoos moodustasid «Rapsoodia» meloodiliste jooniste pitsilise põimingu.

Aeg ei võimaldanud Gershwinil enesel tegelda partituuriga. Tema visandite-juhendite põhjal tegi orkestratsiooni F. Grofé. Esiettekande õhtu, 12. veebruar 1924. aastal sai Gershwini elu kõige tähtsamaks kuupäevaks. Helilooja ise mängis soleeriva klaveri partiid — «Sinine rapsoodia» läheneb oma žanrilt klaverikontserdile.

Esimestes ridades istusid kuulsad muusikud: Rahmaninov, Stravinski, Heifetz, Zimbalist, Stokowski. Rapsoodia võeti vastu sõna tõsises mõttes enneolematult. Nii solist, orkester kui ka Whiteman kutsusid esile lõputuid ovatsioone. Kuid see polnud lihtsalt suur edu üheks õhtuks. Kõige ettenägelikumad ja peenemad hindajad mõistsid, et «Sinine rapsoodia» sünteesib kogu epohhi muusika kõige iseloomulikumaid jooni, et tema folkloorne alus on just selle poolest tugev, et kogu partituuris pole ühtegi tsitaati.

Neegrispirituaalid ja New Orleansi bluusid, kauge Alaska indiaanisuguharude viisid, vankumatu džässirütm, ja selle kõrval täielik rütmiline vabadus — see kõik oli sünteesitud «Sinise rapsoodia» rabavalt andekateks kõlavoogudeks. Miks «sinise»? On mitmesuguseid selgitusi, mis on tingitud sellest, et inglise keeles sõnad «blue» — sinine ja «blues» — lüüriline, nukker laul on lingvistiliselt lähedased. Seetõttu tõlgitakse pealkirja «Rhapsody in Blue» nii «Rapsoodia sinises», «Sinine rapsoodia» kui ka «Rapsoodia bluusi stiilis». Viimasel nimetusel on see eelis, et «Rapsoodia» muusikas esinevad korduvalt teemad, mis tõepoolest meenutavad bluusi.

Hiljem dirigeerisid «Rapsoodiat» sellised eri tüüpi muusikud nagu Eugen Ormandy, André Kostelanetz, Aleksandr Gauk ja Isaak Dunajevski. «Rapsoodia bluusi stiilis» käib triumfikäigul läbi Euroopa ja seejärel kõik maailma maad.

Edu laine kandis Gershwini üle ookeani. Londonis juhatab ta uue muusikalise komöödia «Sweet Little» proove ja kirjutab klaverikontserti. Selle I osa meenutab neil aastail (1925) populaarset tantsu tšarlstonit, II osa oma erutatud ja unistava teemaga loob assotsiatsioone nokturniga, bluusiga. Finaalil on dünaamika ja liikumise karakteri poolest ühisjooni I osaga.

Gershwin jätkas innuga ja enamasti edukalt muusika loomist estraadi- ja operetižanris. Kuid pärast oma kaht suurteost tõmbab teda üha enam «tõsine» muusika. Tutvunud 1928. aastal Maurice Raveliga, kes reisis siis Ameerikas, otsustas Gershwin proovida, kas kaasaegse muusika suur meister ei võtaks teda oma õpilaseks. Kuid Ravel, kes kõrgelt hindas Gershwini annet, soovitas tal tungivalt jääda meelelahutusmuusika piiridesse, mille žanrites Gershwin Raveli arvates on jõudnud kõrgeimale astmele.

Ja siiski haaras Gershwini taas oma võimusesse «tõsine» idee. Tõukeks sai viibimine Pariisis, kus tal oli võimalus kahel korral kuulda oma «Rapsoodiat», mõlemal korral esituses, mis teda ei rahuldanud. See-eest kuulis ta Pariisis esmakordselt võõras esituses oma Klaverikontserti. Seda mängis Dmitr Tjomkin ja tegi seda oivaliselt. Kontsert toimus *Grand Opéra* saalis. Publiku reageering ja ajakirjanduse vastukajad olid head. Kuigi kostis ka teissuguseid hääli. Nii pillas Sergei Djagilev fraasi, mis sai lendlauseks: «See on hea džäss, kuid halb Liszt.» Ka Sergei Prokofjev ei viivitanud lausumast üht oma «põgusaist sarkasmidest»: «See on kimp kolmekümne kahe taktilisi šlaagreid.»

Võib-olla just seetõttu sündis Gershwinil mõte revanšist. Juba siin, Pariisis, ilmusid esimesed eskiisid poeemist «Ameeriklane Pariisis». Kogudes Euroopa-muljeid, siirdub Gershwin «klassikalise» kerge muusika linna — Viini.

Vestlustes «Silva» autori Imre Kálmáni ja «Lõbusa lese» autori Ferenc Leháriga leidis Gershwin kohe ühise keele. Temas kinnistus mõte, et «tõsine» ja «kerge» muusika pole antagonistlikud, eriti kui «kergele» muusikale läheneda tõsiselt, «tõsises» muusikas aga mitte karta naeratust. Just sellises plaanis kõlabki «Ameeriklane Pariisis». Siin on tema programm.

... Noor ameeriklane saabub Pariisi ja kaunil maihommikul läheb jalutuskäigule Champs-Élysées'le. Igal sammul leiab ta põhjust vaimustumiseks. Ei Louvre, Versailles ega Trianon — turistide tavalised peibutused —, vaid lihtsalt Pariisi tänavad sealse tõuklemise, taksosignaalide, kireva rahvahulgaga, pariislaste vahetu reageeringuga naljadele — see kõik tõmbab kaasa sümfoonilise poeemi kangelast, kelles pole raske ära tunda helilooja enese jooni. Momendiks varjutab nukruspilv muusikalise fraasi piirjooni. Ehk on see põgus mälestus kodumaast, kurvameelsest bluusist, mida innustunult mängib neegrist trompetimängija. Kuid pilv haihtus ääretus taevas, ja jälle taevasina, päike, helisev naer, jalutuskepi toksimine ja kontsade kastanjetiklõbin ...

Dirigent Walter Damrosch tutvustas 1929. aasta künnisel

ameerika publikut esmakordselt tema lemmiku George Gershwini uue teosega. Ja jälle, nagu «Sinise rapsoodia» puhulgi, ootas heliloojat kärarikas menu. Aga seejärel kuuleb publik «Ameeriklast Pariisis», mis ei võida populaarsust mitte üksnes USA-s, vaid ka Euroopas, kõigis suurusjärkudes dirigentide juhatusel. Nende hulgas on sellised eri žanreid harrastavad, erineva individuaalsusega muusikud nagu Leopold Stokowski, André Kostelanetz ja Leonhard Bernstein.

Millise huumoriga annab Gershwin edasi Pariisi tänavafolkloori, murtuna läbi tüüpiliselt ameerikaliku muusikataju prisma! Kui aga kõnelda spetsiifilistest võtetest või tsitaatidest, siis ilmnevad need ainult kahel korral: esimesel korral kujutab muusika naturalistlikult autopasunat, teisel korral, vastavalt programmile, kostavad kõrtsi avatud ustest võimsad oktaavid tromboonidelt, mis mängivad arhailist, imekombel säilinud matšišši.

Gershwini loomingulise pärandi põhjal võib otsekui päevikust jälgida tema elu kõige säravamaid muljeid. Neegrifolkloor valas «Sinise rapsoodia» taktirakkudesse oma temperamendi ja poeesia, Pariisi tänavate kaja kostab «Ameeriklases», Kuuba kütkestas Gershwinit rumba katkendliku rauge rütmiga, sünnitades «Kuuba avamängu» (1932); Broadway suured ja väikesed teatrid, mille õhku Gershwin hingas, nõudsid üha uusi muusikale ja laulukesi. Nendes žanrites — muusikal ja laul — kirjutas Gershwin enamiku oma teostest.

Ei maksa unustada, et Gershwinis, kes varsti pärast «Kuuba avamängu» loomist sai alles kolmekümne nelja aastaseks, elas veel nooruslik õhin, nooruslik «enesenäitamisjanu», et ta nautis kõiki talle osakssaanud kuulsuse ilminguid.

Kui aga Gershwinist hakati rääkima kui esimese klassika tasemeni küündinud ameerika ooperi «Porgy ja Bess» autorist, tõusis tema kuulsus veelgi. 1924. aastal ilmus DuBose Heywardi raamat pealkirjaga «Porgy». Raamatul oli menu. Isegi suur menu. See oli tõepärane, selles kõlas kaastunne ameerika ühiskonna kõige osatuma kihi — neegrite vastu. Raamatu kangelane aga, jalutu sant Porgy, kes sõitis vankrikeses, mida vedas kits, pani lugeja endale sügavalt kaasa tundma.

Gershwinile raamat meeldis. Ta ei kujutlenud selgelt, millisesse vormi valada kangelaste kõne, nende tunded, millist žanrit eelistada. Kuid mõte Porgyst ja Bessist jäi teadvusse püsima. Hiljem aga tõrjusid loominguargipäevad aastateks kõrvale mõtte invaliidi ja tema sõbratari, kaunitar Bessi tragöödiast. Alles kümne aasta pärast kerkisid taas Gershwini teadvusse Lõuna-Carolina kaluriküla inimesed, keda vapustas noore kaluri Robbinsi tapmine ja sündmuste keeris, millesse olid kistud Bess, Porgy, narkootikumidega kaubitseja Sportin' Life, laiaõlgne jõumees Crown ja teised DuBose Heywardi romaani kangelased. Nüüd jutustas ta neist neegrilaulu kirglikus keeles.

Libreto autorite — abielupaar Heywardiga — vaidles ta

kaua. Need tahtsid, et teoses oleks oluline osa kõneepisoodidel — seega dialoogidel ja stseenidel ilma muusikata. Gershwin aga võitles õiguse eest täita muusikaga kõik dramaturgilise kanga poorid. Ta rajas rahvusliku ooperi loomisel novaatorliku tee ja nõudis kategooriliselt, et «Porgy ja Bessi» ettekandeks loodaks trupp, mis täielikult koosneks neegreist. «Alles siis,» väitis ta, «hakkab kõik kõlama loomulikult.»

30. septembril 1935. aastal toimus puupüsti täis Bostoni «Colonial Theatre'is» «Porgy ja Bessi» esietendus. Ooperi lavastas režissöör Rouben Mamoulian, kes oli sündinud Tbilisis ja õppinud Moskva ülikoolis. Dirigeeris Alexander Smallens (nii kõlas ameerikapäraselt perekonnanimi Smolenski). Dekoratsioonid ja kostüümid aga olid valmistatud Sergei Sudeikini eskiiside järgi . . .

Ovatsioonid ei tahtnud lõppeda. Bostoni ajakirjandus võttis ooperi vastu vaimustusega. Ja siiski vaatas Gershwin Bostoni-lavastusele kui «eelesietendusele». Ta ootas ärevalt esietendust New Yorgis. Ka siin oli publik niisama vaimustatud kui Bostonis. Aga kriitika? Too asus üliakadeemilisele positsioonile ja, täis snobismi, mida püüti esitada kui poolehoidu «puhtale ooperivormile», õpetas Gershwinit irisevas toonis, kuidas oleks pidanud kriitikute arvates kirjutama «Porgy ja Bessi». Raske on lahti saada mõttest, et ameerika kultuuri kõrgeima saavutuse sellises organiseeritud alahindamises ilmnes rassiline diskriminatsioon.

«Porgy ja Bess» alustas oma triumfikäiku maailma ooperilavadel. See protsess aktiviseerus eriti sestsaadik, kui 50-ndate aastate alguses organiseeritakse neegritrupp *Everyman Opera*, mis tutvustas Gershwini geniaalset ooperit peaaegu kõigis maailma maades, kaasa arvatud ka Nõukogude Liidus.

«Porgy ja Bess», jäi George Gershwini luigelauluks. 1937. aasta keskel helilooja haigestus. Diagnoosi ei suudetud kohe panna. Alles 8. juulil veendusid arstid, et tegemist on peaajukasvaja raske juhtumiga. Kuulus neurokirurg Dandy oli puhkusel. Valitsuse korraldusel otsisid kaks hävituslennukit ookeanil üles tema jahtlaeva ja toimetasid professori haiglasse, kus asus Gershwin.[1] Operatsioon ei muutnud haige seisundit. 11. juulil 1937. aastal George Gershwin suri. Kahe ja poole kuu pärast oleks ta saanud 39-aastaseks.

Kõike, mida Gershwin on kirjutanud, läbib ühtne idee — teha muusika kättesaadavaks igale inimesele, mitte irduda igapäevasest olustikust, mitte pöörata ülbelt selga tänava, *dancing*'ute helidele, pesu peseva neegritari laulule, mitte eelistada «kodukootud» džässile ülinooblit džässi, mitte ehitada ülepääsmatut müüri klassikalise ja kerge muusika vahele. See idee sundiski George Gershwinit looma teoseid, mis said kogu maailma muusika käibevaraks ja tõstsid ameerika rahvusliku muusika klassika tasemele.

[1] Opereeris siiski teine kuulus kirurg H. Nafziger, kes jõudis varem kohale. Haige olukord ei võimaldanud kauem oodata. *Tõlk.*

BENJAMIN BRITTEN

sünd. 1913

Peaaegu igas töös Britteni kohta mainitakse tema kõrval Henry Purcelli nime, kuigi neid kahte inglise muusikameest eraldab küllaltki suur vahemaa — kolm sajandit. Mitte sellepärast, et Britten tegi uue redaktsiooni oma eelkäija parimast ooperist «Dido ja Aeneas» ning kirjutas üliteravmeelsed «Variatsioonid ja fuuga» Purcelli teise lavateose «Abdelazer» teemal. Brittenist kõneldakse ja kirjutatakse kui inglise heliloojast, kes esimesena pärast Purcelli sai ülemaailmse tunnustuse osaliseks. Oli möödunud sajandeid «Briti Orpheuse», nagu Purcelli nimetati, surmast, aga maa, mis oli andnud maailmale suurima dramaturgi, terved tähekogud poeete, näitlejaid, maalikunstnikke, arhitekte, avaldas end muusikaloomingu alal hulga tagasihoidlikumalt. Kolmesaja aasta jooksul oli Inglismaal olnud palju heliloojaid, kes suutsid köita tähelepanu. Kuid ükski neist polnud nii ere, et maailm oleks pöördunud tema poole huvi ja erutusega, kannatamatult oodates, mida uut annab ta oma järgmise oopusega. Niisuguseks kujunes üksnes Britten, kes meie päevil on võitnud maailmakuulsuse. Tema kohta võib öelda: Inglismaa jõudis ära oodata tema ilmumise.

Benjamin Britten sündis 22. novembril 1913. aastal Lowestoftis (Suffolki krahvkonnas), kus sai muusikalise alghariduse. Selle lõpetas ta kolmekümnendate aastate alguses Kuninglikus Muusikakolledžis A. Benjamini ja J. Irelandi käe all. Ka väljapaistev helilooja ja dirigent Frank Bridge oli tema kompositsiooniõpetaja.

Juba Britteni varased teosed, «Lihtne sümfoonia» ja Sümfoniett kammerorkestrile, köitsid tähelepanu kui noorusliku värskuse ja professionaalse küpsuse hurmav kombinatsioon. Britteni loomingulise biograafia algus meenutab noort Šostakovitšit: hiilgav pianism, rabav muusikaliteratuuri tundmine kõigis žanrites, otsekohesus ja pidev valmisolek muusikat kirjutada, helilooja kutseoskuste vaba valdamine.

Ei varastel aastatel ega oma loomingulise evolutsiooni hilisematel etappidel seadnud Britten endale eesmärgiks olla uute kompositsioonitehnika võtete esmaavastaja või teoreetiliselt põhjendada oma individuaalset stiili. Erinevalt paljudest eakaaslastest ei köitnud Brittenit kunagi «kõige uuema» tagaajamine, samuti nagu ta ei püüdnud leida toetust kindlaks kujunenud, eelmiste põlvkondade meistritelt päritud kompositsioonivõtetest. Ta juhindub eelkõige vabast fantaasialennust, realistlikust otstarbekusest, kuulumata ühtegi meie sajandi arvukatest koolkondadest. Britten on alati hinnanud rohkem loomingulist siirust kui skolastilist dogmat, ükskõik kui ultrakaasaegsesse rüüsse seda ka rõivastataks. Ta laskis kõigil ajastu tuultel tungida oma loomingulisse laboratooriumi — sisse tungida, kuid mitte seal valitseda. Brittenist kõneldes märgitakse õigusega seda mõju, mida tema loomingule avaldasid

Mahler, Šostakovitš, Alban Berg. Kahtlemata on nii Stravinski kui ka Prokofjev jäädvustunud mingite joontega tema teadvuses. Brittenit süüdistatakse tihtilugu eklektilisuses. Eriti püüdlikud on selles osas «avangardistid», seda enam, et mõnikord on Britten kasutanud ka dodekafoonilise tehnika elemente, vandumata ometigi truudust ei Schönbergile, Webernile ega Bergile.

Benjamin Brittenit ei saa ette kujutada väljaspool rahvuslikku keskkonda, milles ta kujunes ja millega teda sidusid tuhanded niidid. Lapsepõlves, noorukieas, küpsusaastatel — kuni tänaseni esitab ta oma muusikalisi mõtteid, kasutamata tsitaate, folkloori ega stilisatsiooni. Kuid ta armastab oma inglise muusikat. Aastatel 1945—1948 arranžeerib ta inglise rahvalaule ja annab neist välja kaks kogumikku, nende vahepeal aga ühe kogumiku prantsuse laule. Enne seda oli ta loonud «Kanada karnevali» orkestrile ja «Šoti ballaadi» kahele klaverile orkestriga.

Kuid mitte üksnes rahvamuusika lätted pole kujundanud tema helikeelt. Samal määral on teda mõjutanud eri ajastute inglise muusika, mis oli säilinud tema kaasaegses olustikus või kutsus esile soovi seda meenutada, sellega vaimustada oma kaasaegseid. Uurides Shakespeare'i-aegset muusikat, kirjutab ta sümfooniaorkestrile «Variatsioonid Elisabethi ajastu teemal»; austuse märgiks oma õpetaja Frank Bridge'i vastu esitab ta kümnes aspektis üht teemat tema «Kolmest idüllist». Britteni loomingulise fantaasia lennukuse üle selles teoses keelpilliorkestrile võib otsustada isegi variatsioonide nimetuste põhjal: *Adagio,* Marss, Romanss, Itaalia aaria, Klassikaline buree, Viini valss, *Perpetuum mobile,* Leinamarss, Laul ja Finaal fuugaga. Austust suure Purcelli vastu kinnitab teos ebahariliku nimega «Teejuht noorsoole orkestri vallas», kus «rännakute» lähtepunktina on kasutatud Purcelli meloodiat. Nooruses, olles vaimustatud Rossini muusikast, kirjutab ta kaks sümfoonilist süiti: «Muusikalised õhtud» ja «Muusikalised hommikud». Nii assimileerib Britten, ilma neid seejuures omastamata, võtted ja meloodilise arendamise viisi, iseloomustuste teravmeelsuse, millega teda kütkestas «Sevilla habemeajaja» autor. Kui ta palju aastaid hiljem loodud ooperis «Albert Herring» satub itaalia koomilisele ooperile lähedasse žanriatmosfääri, voolab tema muusika harukordse meloodiaohtrusega ja huumoriga, kuid miski ei viita konkreetselt sugulussidemetele Rossiniga. Ainult «Rossini vaim» heljus väikeses peenutsevas Inglise linnakeses asetleidnud sündmuse kangelaste kohal...

Loomingutee hakul köitis Brittenit eeskätt instrumentaalmuusika: sümfoonilised süidid, variatsioonid, klaveri- ja viiulikontsert, juba mainitud «Lihtne sümfoonia» ja Sümfoniett; kammeržanris: klaveri- ja viiulipalad, keelpillikvartett, «Fantastiline kvartett» oboele, viiulile, vioolale ja tšellole.

Brittenile on iseloomulik suurepärane, tublile «käsitöölisele» omane joon: ta ei põlga mingisugust tööd, sest igasugune töö sünnitab loomingulisi impulsse; ta proovib kätt filmimuusikas, kuuldemängude kujundamisel, iga laadi «olmemuusikas».

Huvi Britteni vastu ja seejärel kuulsus saavad alguse välismaal. Kaasaegse muusika festivalidel Itaalias (1934), Hispaanias (1936), Šveitsis (1937) pälvivad tema teosed kõrge hinnangu. Ka siin jääb jõusse kurb tähendamissõna prohvetist kodumaal...

1939. aastal sõidab ta USA-sse, kuhu jääb kolmeks aastaks. Nende aastate parimaid teoseid on «Seitse Michelangelo sonetti» tenorile ja klaverile, hingelisest rahutusest, igatsusest ja kibedusest tulvil muusika. Üsna raske oli leida interpreeti, kel olnuks peen arusaamine nii vokaalsetest ülesannetest kui ka renessansi suure kujuri ja poeedi värsside kaasaegse meloodilise kujundamise loogikast ja stiilist. Kohtumine Peter Pearsiga tähistas uut etappi Britteni loominguteel. On täiesti tõenäoline, et suhtlemine Pearsiga, erakordselt kõrge kultuuriga lauljaga, kes oma kunstis ühendas kirgliku pateetika süvenenud intellektuaalsusega, etendas oma osa Britteni huvi tärkamises vokaalmuusika vastu. See aga omakorda viis ta ooperižanri juurde. Paljudeks aastateks saab ooperist peamine Britteni hiigelande rakendusala. Vaevalt võib oletada, et oma esimese ooperi kallale asudes helilooja nägi perspektiivis kõiki järgnevaid eri žanris oopereid, mida on rohkem kui kümmekond. Kuid kindlasti Britten teadis, kui ammu ja visalt näevad paljud XX sajandi heliloojad vaeva kaasaegse, novaatorliku ooperi loomise kallal, mis suudaks haarata saali. Britten teadis, et paljud peavad ooperit väljasurevaks žanriks, mis püsib laval ainult tänu publikule, kes traditsiooni sunnil täidab kullatud teatrisaalide paljurõdulisi karpe. Tungides sellesse tema jaoks uudsesse žanrisse, hellitas Britten suuri lootusi. Ta arvestas kõige tähtsamaga — ooperisõprade massilise auditooriumiga. Alustas «Peter Grimes'iga», mis tõi kohe maailmakuulsuse. Süžee pärines XIX sajandi alguse inglise kirjaniku George Crabbe'i novellist «Linnake».

Linnakeses, kus toimub ooperi tegevus, on iga elanik seotud merega. Variserlikkusest läbiimbunud «kõrgem seltskond» talub paratamatu pahena trahteri perenaist ja tema kaht õetütart; ta on sunnitud välja kannatama vastikut narkomaani, kõigi kuulujuttude ja intriigide algatajat, ainuüksi seetõttu, et see on Ida-India kompanii agendi lesk; kuid «seltskond» suhtub varjamatu vaenulikkusega Peter Grimesisse. Ooperi peakangelane ei sarnane põrmugi positiivse kangelasega, kellega on ebaõiglaselt vaenujalale asunud väiklased inimesed. Grimesi on kerge süüdistada kõigis neis tegudes, mis on ta välja tõuganud ühiskonnast, kus mitte kõik inimesed pole tühised. Kaastundega suhtuvad Grimesisse üksnes erukippar ja apteeker, õpetajanna Ellen aga armastab seda jõhkrat, seltsimatut meest. Ellen mõistab, et paljud Grimesi absurdsed, mõnikord isegi kohutavad teod on tingitud sellest, et ta on lakanud uskumast headusse, inimlikku mõistmisse, sellesse, et ka tema jaoks võiks leiduda naeratust ja südamesoojust. Peter Grimes hukkub. Ta aerutab üksi merele, et mitte kunagi tagasi tulla.

Britten ei süüdista ega kaitse oma kangelast. Ta vaid valgustab Grimesi sisemaailma labürinti. Näitab, kui hirmus on elu, mis moonutab inimest ja viib ta õnnetuste ahela kaudu mässava ookeani ööpimedusse, olematusse ...

«Peter Grimes'is» ilmnes esmakordselt Britteni muusikalise dramaturgi anne. Ta taotleb kuulajate pidevalt, pildist pilti kasvavat huvi soolo-, ansambli- ja kooriepisoodide ebahariliku vastandamise teel, ta lükib lavategevuse vahele sümfoonilised interluudiumid, mis kuulajatele tugevat mõju avaldavad. Kuues interluudiumis («Koit», «Torm», «Pühapäeva hommik», «Mere kutse», «Kuuvalgus», «Pilkane öö») peegelduvad tegevuse dramaturgilised tähised ja sümfooniline alltekst.

«Peter Grimes» lavastati esmakordselt 1945. aastal Londoni teatris *Sadler's Wells Opera*. Esietendusest sai üldrahvusliku tähtsusega sündmus, mis äratas ellu inglise muusika ammu kaotatud kuulsuse. «Peter Grimes'i» esietendus oli ka rahvusvahelise tähtsusega ilminguks, sest vastandas eelmainitud arvamusele ooperist kui kaduvast žanrist andeka, sügavalt emotsionaalse, helikeelelt demokraatliku ja ülimalt kaasaegse teose. Võimalik, et «Peter Grimes'i» dramatism mõjus kuidagi eriliselt seepärast, et äsja möödunud sõja aastail oli kogetud nii palju kohutavat. Britteni esimene ooper rändas läbi kõik maailma suurimad ooperilavad. Korduvalt lavastati seda ka Nõukogude Liidus.

Aasta pärast lavastas Glyndebourne'i ooperiteater, mille trupp varsti sai Covent Gardeni teatri Väikese Ooperitrupi nimetuse, Britteni uue ooperi — «Lucretia teotamine». Rooma väepealiku Lucius Collatini naise Lucretia saatust kirjeldas esimesena Tacitus, hiljem aga jutustasid seda korduvalt ümber poeedid, kirjanikud ja dramaturgid, sealhulgas ka Shakespeare.

Kuningas Tarquinius röövis Collatini äraolekul Lucretia au. Lucretia võttis endalt elu, suutmata kanda häbi. Oma ooperis näitab Britten kirgliku pahameelega Tarquiniuse elajalikkust ja astub välja Lucretia kaitseks. Ooperi üks vapustavamaid stseene toimub magamisruumis. Väepealiku truu ja armastava naise vastu kasutab Tarquinius jõudu, alatust ja relva. Kuid enne, kui helilooja teeb kuulajaist traagilise stseeni tunnistajad, jutustab ta neile Lucretiast hällilaulu muusikaga. Selles on muretu lapseune puhtus. Meenub «Laul pajust» — Desdemona surmaeelne laul. «Lucretia teotamine» on esimene ooper, kus Britten kasutab kammerkoosseisu: kuus lavaliste rollide (kaasa arvatud ka kõrvaltegelased) täitjat, kolmteist inimest orkestris. Ja kuna ooperi žanr läheneb antiiktragöödiale, on sisse toodud koor, mis kommenteerib tegevust ja valmistab oma repliikidega ette laval toimuvat. Kuid kooripartiid on usaldatud .... kahele lauljale: tenorile ja metsosopranile. Huvitav, et Väikeses Ooperitrupis olid «koori rolli» kaks peamist esitajat väljapaistvad kunstnikud Peter Pears ja Sylvia Fischer.

«Lucretia teotamise» helikeelt arhaiseerides ei stiliseeri Britten seda «antiikseks», mõistes, et teater pole muuseum. Ta nagu looks

taas Purcelli ja Händeli teatri helikeele, mis kutsub esile otseseid assotsiatsioone vanaaja sündmusi ümberjutustavate ooperite stiiliga. Händeli kujudele omasele ülevusele, karmusele ja jõule on vastandatud liigutav naiselikkus, kartlikkus, mis sunnivad meenutama Purcelli kirjaviisi.

Aasta pärast «Lucretia» esietendust juhatab Britten oma uue ooperi «Albert Herring» esiettekannet. Pärast kaht traagilist ooperit, mis lõpevad kangelase enesetapuga, jätab «Albert Herring» esimesel pilgul kummalise mulje. Tacituse ja Shakespeare'i asemel, kes määrasid ära ühe ooperi iseloomu ja stiili, George Crabbe'i asemel, kes inspireeris heliloojat oma julma realismiga «Linnakese» elu ja tragöödiate kirjeldamisel, pöördub Britten oma kolmanda ooperi süžee otsinguil Maupassant'i loomingu poole. Viimase jutustus «Proua Hussoni valitu» on üle kantud inglise pinnasele. Ooperi tegevus areneb väikeses Inglismaa linnas Loxfordis, mis sarnaneb oma prantsuse «vennaga», mälestusväärse skandaali läbi kuulsaks saanud Clochemerle'iga. Sarnasus pole süžees, vaid võtetes, millega satiiriliselt pilatakse kolka «vaikust ning rahu», «kõlbluse aluste» vankumatust. Ooper algab stseeniga leedi Billowsi majas. Auväärne vana daam teatab kokkutulnuile 25 naela suurusest preemiast, mis on määratud Maikuningannale, linna kõige vooruslikumale tütarlapsele. Kuid ükski kandidaatidest ei vasta konkursi tingimustele. Kõik teavad kõigist kõike. Siis rikutakse traditsiooni: «Kuninganna asemel valime Kuninga!» Valik langeb Albert Herringile, ülivooruslikule noormehele juurviljapoest. Üleüldine juubeldamine! Preemia pidulik kätteandmine! Ja lõpuks puänt: päev pärast vooruse triumfi tiritakse kangelane välja maanteekraavist, kuhu ta oli sattunud pärast seda, kui oli külastanud kõrtsi ja veel mõningaid kohti, millest seltskonnas räägitakse langetatud pilgul ...

Nagu juba öeldud, assotsieerub «Albert Herringi» muusika oma elavuse, ansamblite orgaanilisuse, vokaalepisoodide laiade kihistuste poolest itaalia koomilise ooperi stiiliga. Kuid nii meloodilistes lõikudes kui ka retsitatiivides kõlavad pidevalt spetsiifiliselt inglisepärased intonatsioonid.

Britteni järgmine ooperipartituur vajab kõrvalepõiget ajalukku. XVIII sajandi alguses, kui aristokraatlik London kuulas vaimustusega Händeli ja Bononcini hiilgavaid oopereid — kunsti, mis oli Inglise pinnale toodud Saksamaalt ja Itaaliast —, sündis teatrisõprade madalamates kihtides, keda luksuslikesse teatrisaalidesse sisse ei lastud, uue žanri, paroodilise ooperi idee. Kirjamees John Gay ja muusik John Pepusch lõid ooperi, mille muusikaline materjal arendas ja varieeris tänavalaulukesi, sentimentaalseid ballaade ja sotsiaalsete põhjakihtide tantse. Nii sündis «Kerjusooper», millel oli kärarikas ja peaaegu skandaalne menu. Viimase tingis haarav süžee, mis arenes varaste, kelmide, varastatud kraami kokkuostjate, lõbusate näitsikute, väikeste «tegelinskite» ja muu Londoni turgudel ning urgastes sõeluva rahva seas. 200 aastat hil-

jem kirjutas Bertolt Brecht «Kolmekrossiromaani», mille helilooja Kurt Weill muutis «Kolmekrossiooperiks» ja mis juba 40 aastat ei kao sadade opereti- ning draamateatrite lavadelt.

Oli tarvis suurt julgust, et kahe XVIII sajandi inglise autori teose põhjal kirjutada uut redaktsiooni, mis põhineks John Pepuschi meloodiatel. Muidugi väljub Britteni uus «Kerjusooper» Pepuschi muusika redaktsiooni raamidest. See muusika on XX sajandi helilooja poolt ümber komponeeritud ja kommenteeritud.

Juba neli ooperižanris teost on ilmunud Britteni sulest. Kaasaegne draama «Peter Grimes», antiiktragöödia «Lucretia teotamine», «Albert Herring», satiir Viktooria-ajastu inglise seltskonna pihta, ja XVIII sajandi Inglismaa pealinna elulaadi paljastus. On kerge märgata, et ajastute, žanrite ja süžeede laiale amplituudile vaatamata läbib kõiki Britteni oopereid mõte maailma kurjusest, labasusest, kuritegelikkusest. Selles maailmas valitsevad madalad kired, variserlikkus ja silmakirjalikkus katavad end «seltskondliku positsiooniga», ostu-müügi kultus ei haara mitte üksnes kolmekrossilisi turutehinguid südametunnistusega. Pahameel ja sügav kaastunne, irooniline naeratus ja kibe satiiriline intonatsioon, puhtuseihalus ja tuline kurjuse paljastamine — selline on helilooja hingeliigutuste amplituud. Igas teoses ilmutab ta kindlat suhtumist muusikalise lavategevuse kangelastesse. Britteni eetiline ideaal on humanism, kuid mitte selline, mis väljendub passiivses kaastundes või niisama loius kurjuse eitamises. Britteni loomingus avaldub humanism püüdes tõmmata kõige laiemat auditooriumi eetiliste probleemide ringi, haarata teda kaasa, kutsuda üles kurjusevastasesse võitlusesse. (Tagapool tuuakse ära teosed ja faktid, mis annavad tunnistust sellest, kuivõrd Britten oma loomingus reageeris kõige teravamatele probleemidele, mille oli sünnitanud reaktsioonijõudude vastane võitlus kaasajal.)

Tuleme tagasi ooperite juurde. «Kerjusooperile» järgnes «Billy Budd». Ka siin huvitab heliloojat kangelase hingemaailma keerukas sulam. Noorele meremehele Billy Buddile, heasüdamlikule, lõbusale, seltsivale inimesele, on vastandatud loomastunud pootsman Cleegardt. Kokkupõrkes selle ebainimlikkuse kandjaga tapab Billy tahtmatult pootsmani ja ta mõistetakse surma.

Selle ooperi tihendatud psühhologism leiab väljenduse kangelaste helikeele teravas vastandamises. Billy Buddi intonatsioonid koonduvad loomulikult meloodilisteks liinideks, mis on lähedased rahvamuusikale. Pootsman kasutab aga retsitatiivse iseloomuga, üpris piiratud intonatsioonilist sõnavara. Orkestrirepliikidest, mis saadavad pootsmani «kõnet», kostavad sageli naturalistlikud üksikasjad. Nagu «Peter Grimes'is», nii ka siin on meie ees kangelane, kellele on omased keerukad, vastuolulised iseloomujooned, ja just seetõttu on tema kuju nii eluline.

Ooperid, milles pole ei koori, balletti ega raskekaalulist sümfooniaorkestrit, ooperid, mis vajavad üpris portatiivset lavakujundust, — see pole Britteni väljamõeldis. Väikesi ühevaatuselisi oope-

reid-intermeediume tunti juba XVIII sajandil, Pergolesi aegadel. Kõne all pole prioriteet, vaid see, et võitluses ooperi eluõiguse eest elustab Britten uuel alusel žanri unustatud traditsioonid. Žanr ise aga on meie päevil niisama tähtis kui Pergolesi «Teenija-käskijanna», tänapäevani ühe populaarsema XVIII sajandi ooperi-intermeediumi sünniaastail.

Kurjusele ja pimedusele ereda antiteesi otsinguil, mis nii visalt ilmnevad Britteni paljudes teostes, jõuab helilooja lapsepõlve, nooruse, elukevadega seotud laialdase temaatikani. Kirjanikuandega muusikuna avaldab ta noortele lugejatele adresseeritud hurmava raamatu «Muusika võlumaailm». Selles paelub püstitatud probleemide sügavuse ja esituslaadi kütkestava lihtsuse hämmastav ühendus, mis sunnib meenutama Dmitri Kabalevski ja Sergei Obrastsovi andekaid vestlusi noorsooga. Kuid mitte ainult raamatut ei adresseeri Britten noortele. Helisevad lastehääled kõlavad paljudes tema teostes: «Jõululauludes», omapärases etenduses pealkirjaga «Mängigem ooperit», «Sõjareekviemis» ja hulgas teistes.

Lapsehinge keerukas maailm (dramaturgi ja helilooja tahtel puutub see kokku viirastustega) peegeldub ooperis «Kruvipööre». Hoolitsedes noorsoo «suure muusika» juurde viimise eest, on helilooja loonud sümfooniaorkestrile juba mainitud «Variatsioonid ja fuuga Purcelli teemal», mis on tuntud nime all «Teejuht noorsoole orkestri vallas». Algul oli see muusika filmile «Orkestriinstrumendid». Noorte raadiokuulajate tuhanded kirjad, milles peale tänuavalduste leidus loomulikult ka küsimusi, nõuandeid ja soove, viisid helilooja mõttele luua «Teejuht». Selles esitatakse algul teema «Abdelazerist» kuuel korral orkestrigruppide ansamblitena, siis aga järgnevad kolmteist soolovariatsiooni ja lõpufuuga. Haydni «Lastesümfoonia» aegadest peale polnud noored kuulajad saanud sellist andekat, lõbusat ja kasulikku muusikalist kingitust.

Innustunud muusikaalaste teadmiste propageerimisest laste ja mitteprofessionaalidest täiskasvanute seas, esineb Britten korduvalt lektorina. Ta on veendunud, et tähtis on isiklik kontakt auditooriumiga.

Paljud meist on saanud kuulata tema esinemist pianistina ansamblis Peter Pearsiga nende korduvatel külalisesinemistel Nõukogude Liidus, näha teda dirigendipuldis. Kui mitmekülgne ja aktiivne tegevus ja seejuures — milline sihiteadlikkus! Britteni kohta võib öelda: see on muusik inimeste jaoks.

Seetõttu ongi nii loomulik ja seaduspärane, et ilmuvad teosed, mis otseselt kajastavad päevasündmusi, kõike seda, mis erutab inimesi meie ajastul. Mõni aasta enne Teise maailmasõja algust kirjutab Britten kooriteose «Demokraatia eest» R. Swingleri sõnadele. 1938. aastal ilmub tema «Kangelasballaad». Mehises, nagu pronksist valatud meloodias kõlasid W. Audeni ja R. Swingleri värsid, ülistades Internatsionaalse brigaadi võitlejaid, kes langesid lahinguis vabariikliku Hispaania eest. Siin pole üksnes muusikutalent,

vaid ka kodanikumehisus, julgus astuda välja selgelt antifašistliku teosega Inglismaal, kus valitsusjuhiks oli tol korral Chamberlain. Kaks aastat hiljem, 1940. aastal, ilmub Britteni traagiline «Sinfonia da Requiem», vahetu reageering sõjasündmustele. Neist teostest, milles kõlab kodanikupaatos, valu, vihkamine, üleskutse vastulöögiks, viib otsetee «Sõjareekviemi» juurde. See on tähelepanuväärseim kõigest, mis Britten on loonud.

Sellest, mis sundis teda looma «Sõjareekviemi», kõneleb Britten: «Ma mõtlesin palju oma sõpradele, kes hukkusid kahes maailmasõjas ... Ma ei väida, et see teos on kirjutatud heroilises laadis. Selles on palju kahetsust õudse mineviku pärast. Kuid just seepärast on Reekviem suunatud tulevikku. Vaadates näiteid õudsest minevikust, peame ära hoidma sellised katastroofid, nagu seda on sõjad.»

Suurepärases artiklis Brittenist kirjutab G. Orlov: ««Sõjareekviemi» esiettekanne Briti saartel toimus 1962. aasta mais. Peagi käis see teos läbi Euroopa ja Ameerika suurimad kontserdisaalid. Ühelgi XX sajandil kirjutatud teosel pole olnud tähelepanuväärsemat ja kiiremat edu kui Britteni «Sõjareekviemil». Üksmeelselt tunnistati see helilooja ande kõige küpsemaks ja kõnekamaks ilminguks.» [1] Menu iseloomustamiseks piisab, kui öelda, et firma *Decca* poolt väljaantud plaadikomplekti, millel oli jäädvustatud «Sõjareekviem», müüdi esimese viie kuu jooksul 200 000 eksemplari.

1965. aastal kanti «Sõjareekviem» ette Nõukogude Liidus. Menu laialdase auditooriumi ees, nõukogude ajakirjanduse ja spetsialistide kõrge hinnang näitavad kaheldamatult, et monumentaalne, ebahariliku vormiga, mõttelt keerukas ja mitmetähenduslik teos leidis kõlapinda meie kuulajate seas.

Britten kasutas reekviemi, iidset hingepalvemissa vormi. Võtnud täieliku ladinakeelse kanoonilise teksti, toob Britten teosesse sellega paralleelselt ridu inglise poeedilt Wilfred Owenilt, kes võitles Esimese maailmasõja rindeil ja hukkus 4. novembril 1918. aastal. «Tuntud kirjanikul, poeedil ja publitsistil William Plumeril oli täielik õigus nimetada teda nii Esimese kui ka Teise maailmasõja väljapaistvaks inglise poeediks, kes pöördub samavõrd 1945. aasta leinajate poole kui 1918. aasta leinajate poole. Veel enam ... kuna praegu on sõjahirmust vallatud kogu maailm, on tema eleegiad adresseeritud otse meile. Nad hoiatavad.» [2]

«Sõjareekviem» on kirjutatud segakoorile, poistekoorile, kolmele solistile (sopran, tenor, bariton), orelile, sümfoonia- ja kammerorkestrile. Mõlemad koorid, sopran ja sümfooniaorkester esitavad kanoonilist ladinakeelset teksti, tenor ja bariton kammerorkestri saatel aga laulavad Wilfred Oweni sõjavastaseid värsse. Niiviisi areneb hukkunud sõdurite mälestamine kahes plaanis. Ja seetõttu, et ladinakeelne tekst üldistab kõigi põlvkondade igavest

[1] Г. Орлов. Военный реквием Бриттена. «Вопросы теории и эстетики музыки», «Музыка», Л. 1967, lk. 88.

[2] Sealsamas, lk. 76.

valu, ingliskeelne tekst, meenutades sõjaohvreid, pöördub täna elavate poole, orkestri kõlamassid aga tungivad ääretu ookeani lainetena iga kuulaja teadvusse, — seetõttu ongi nii grandioosne mulje Britteni Reekviemist, milles ta ei pöördu mitte jumala, vaid inimkonna poole.

Benjamin Britteni anne on viljakas. Tema sule all on sündinud sümfooniad, kontserdid (klaverile, viiulile, tšellole), laulutsüklid, hulgaliselt kammermuusikat. Praegu on ta oma rõõmsa, targa ja inimsõbraliku ande õitsengu tipul. Ja me ootame üha uusi teoseid heliloojalt, kes lõi «Sõjareekviemi» — meie ajastu ühe kõige sügavama ja sügavalt kaasaegse teose.

... See kirjatöö lõpetati siis, kui polnud veel valminud Šostakovitši Neljateistkümnes sümfoonia. Šostakovitšit ühendavad Benjamin Britteniga sõprussidemed. Kui hea, et Šostakovitš pühendas selle kirglikult elujaatava sümfoonia oma kaasvennale, mõttekaaslasele — «Sõjareekviemi» autorile.

Kui hea ja tähendusrikas see on!

KAROL SZYMANOWSKI

1882—1937

Karol Szymanowski nimi on läinud poola muusikaajalukku kui üks tähelepanuväärsemaid pärast Chopini, kui helilooja nimi, kelle looming on tõusnud võrdsele tasemele meie sajandi muusikaelu kõige huvitavamate ilmingutega. Huvi tema muusika vastu tekkis sõna otseses mõttes tema esimestest heliloojasammudest alates, kui sajandi alguses ilmus Varssavisse kahekümneaastane noormees kaugest Ukraina provintsikolkast. Ta hämmastas Varssavi muusikaarbitereid maitse ja kultuuri peenusega, neile hindamiseks toodud teoste andekusega. Szymanowski muusika ei kutsunud esile vaidlusi ega isegi eri arvamusi. Oli selge, et see on väga andekas ja et selle hälli juures on seisnud Chopin. Kuid mitte üksnes Chopin. Midagi valvsat, ärevat kõlas üheksas väikeses prelüüdis, mingid uued harmooniad, haihtuvad, lõpuni ütlemata fraasid, vormi haprus. See pärines Skrjabinilt, kelle varane looming oli omakorda samuti mõjustatud Chopinist. Sidumata end konservatooriumiga, sai Szymanowski väljapaistva helilooja ja pedagoogi Zigmund Noskowski õpilaseks.

Szymanowski «provintslikkus» oli ainult nimeline. Ta oli tõepoolest sündinud ja üles kasvanud tolleaegse Ukraina mahajäetud nurgas, Timošovka mõisas Jelisavetgradi lähedal. Kuid Szymanowskite maja oli alati muusikast tulvil. Szymanowskite ligemad sugulased olid Gustav Neuhaus; tema poeg Heinrich — unustamatu, imepärane pianist ja pedagoog; tütar Natalia, kes oli samuti pianist; vennad Felix, Zigmund ja Stanisław Blumenfeldtid; Szymanowski vend ja õde — pianist ja lauljatar. Selles mitme põlv-

konna muusikute ringis kasvaski Karol Szymanowski, õppides Gustav Neuhausi juures klaverimängu.

Varssavisse sõitis noor, kuid oivaline muusik, kes intuitiivselt orienteerus muusikalise mõtlemise seadustes ja vajas kooli, teadmiste korrastamist ja juhendamist kogenud ning range pedagoogihelilooja poolt. Selline oligi Noskowski. Tema maitsed ja sümpaatiad ei väljunud romantilise muusika traditsioonide piiridest, kuid mõningatesse harmoonilistesse «liialdustesse», milliseid söandas kasutada tema õpilane, suhtus ta suure pedagoogilise taktitundega.

Szymanowski varane loominguperiood on peaaegu täielikult pühendatud kammermuusikale, nii instrumentaalsele kui ka vokaalsele. Aastail 1903—1904 kirjutab Szymanowski suuremaid teoseid — sonaadid klaverile ja viiulile, nende kõrval Variatsioonid poola rahvalaulu teemal. Nendes teostes, samuti kui romanssides Kasprowiczi, Berenti ja Miciński sõnadele on tunda juba oma kirjaviisi leidnud meistri kätt. Klaveripalades köidab tähelepanu hõrk kõlavärvide käsitlus, rafineeritud faktuur, loomingulise siiruse üldpitser.

Szymanowskil oli see eriline iseloomujoon, mis teda alati, igas seltskonnas muutis «magnetiliseks isiksuseks». Juba esimestel Varssavi-aastatel saab ta keskpunktiks, mille poole püüdleb andekas muusikanoorsugu. Szymanowski lähemateks sõpradeks saavad viiuldaja Pawel Kochanski ja pianist Artur Rubinstein, kes alles alustavad oma ülemaailmset karjääri. 1905. aastal tutvub Szymanowski Berliinis andeka poola dirigendi Grzegorz Fitelbergiga. Too propageerib kirglikult uut muusikat ja on Richard Straussi meeletu austaja. Peagi kujuneb välja rühm noori progressiivseid muusikuid, kes ühinevad nimetuse all «Noor Poola muusikas». Sellesse rühma kuulusid Fitelberg, Różycki, Szeluto, Karłowicz ja Szymanowski. Nendega liitusid Rubinstein ja veel mõned ülimalt andekad kunstnikud, kes moodustasid «Noore Poola» interpreetide aktiivi.

Kas sel grupil oli selgelt formuleeritud esteetiline platvorm? Enne kui küsimusele vastata, vaatleme XX sajandi alguse Poola muusikaelu mõnd tüüpilist nähtust.

Kui mitte arvestada Stanisław Moniuszkot (1819—1872), paljude väljapaistvate ooperite ja eeskätt «Halka» autorit, ei rikastanud Chopini-järgne poolsajand poola muusikakultuuri nimetamisväärselt. Kammer- ja sümfooniline muusika ei tõusnud keskpärasest kõrgemale. Diletantism ja sellest tulenev halb maitse valitsesid paljudes loomingu- ja interpretatsioonižanrites. Uued muusikalised tuuled Venemaalt «Võimsa rühma» juurest ja Prantsusmaalt, Debussylt ja Ravelilt, jõudsid vaevu muusikaasutuste läveni. Täiesti ignoreerisid neid suur- ja väikešlahta «salongid», muusikalise väikekodanluse tsitadellid. Esimesena poola heliloojatest vastas aja kutsele Mieczysław Karłowicz, keda võlusid impressionistid, kuid kes oma loomingus maksis kõige rohkem lõivu siiski uusromantismile. Ta sai tugeva professionaalse kooli ja oli ainus poola heliloojaist, kes loominguliselt omandas «kahe Richardi» —

Wagneri ja Straussi kompositsioonivõtted. Valitseva rutiini tõttu oli tema tee sümfoonilise muusika kontserdilavale raske.

Just seda laadi raskustega astubki võitlusse «Noor Poola». Uue poola muusika eest, mis ei kaota oma rahvuslikke traditsioone, kuid ei jää maha ka Euroopa muusika saavutustest! — selline oli loosung ja reaalne platvorm. Ja teiseks — võitlus tõelise professionaalsuse eest.

Rühm «Noor Poola muusikas» oli väga heterogeenne. Fitelberg tegeles komponeerimisega juhuslikult (kuigi kirjutas sümfoonilise poeemi «Laul Jahikullist» Gorki järgi); Szelutol oli raske üle saada loomingulisest loidusest; Różycki ei paistnud silma esteetiliste vaadete ja püüdluste järjekindlusega ning oli tüüpiline eklektik. Kuid ühinenult, keskpunktiks selline tugev kuju nagu Szymanowski, moodustasid nad poola muusika progressi eest võitleva mõjuka avangardi.

Paljudes Szymanowski kohta kirjutatud töödes jagatakse tema loomingutee kolmeks perioodiks: romantiline, impressionistlik ja rahvuslik. Selline klassifikatsioon on küll skemaatiline, kuid temas on oma loogika. Esimene periood lõpeb monumentaalse teosega — 1910. aastal loodud Teise sümfooniaga. Varem kirjutatud Esimest sümfooniat (1907. aastal) kanti ette ainult korra, 1909. aasta kevadel. Autor polnud oma vaimulapsega põrmugi rahul, ei lasknud seda enam lavale ja keeldus partituuri trükki andmast. Nii on see siiani käsikirja jäänud. Teisiti on lugu Teise sümfooniaga. Pärast esmaesitust 1911. aastal Fitelbergi juhatusel võitis see püsiva koha repertuaaris. Sümfoonia esimene osa on avalik uusromantismi deklaratsioon alasti tundeväljendusega ja keeruka emotsionaalse alltekstiga. Teise osa variatsioonivorm võimaldab heliloojal laulvat teemat näidata mitmesugustest aspektidest ja tõlgendada viimast, kuuendat variatsiooni kui sissejuhatust sümfoonia kolmandale, lõpuosale. Siin, finaalis, on tegemist keerulise mõtiskluste kompleksiga, eelmiste osadega seotud dramaturgiliste sõlmpunktide lahtipäästmisega. Esmakordselt näitab Szymanowski end sellise soliidse polüfoonilise tehnika valdajana. Ta ehitab üles ülikeerulise fuuga, milles on töödeldud viit (!) teemat. Kuid küsimus pole üksnes tehnilise ülesande lahendamises. Oluline on see, kuivõrd loomulikult, mitte «kuivalt», vaid temaatilise materjali emotsionaalset lõõma säilitades juhib heliloja kogu sümfoonia konstruktsiooni ideaalselt loogilise lõpuni.

Pärast Kontsertavamängu (1905. a.) ja Teist sümfooniat saab Szymanowski nimi Euroopa maades üha laiemalt tuttavaks. Ta esineb pianistina, mängides oma teoseid, kuulab oma orkestrimuusikat, käib sageli Euroopa pealinnades ja teistes muusikakeskustes. Mõned aastad elab ta Viinis, kus käib läbi Austria pealinna suurimate muusikategelastega.

Pärast väsitavaid reise ja närvipinget leiab ta rahu koduses Timošovkas, kuhu sõidavad kokku sõbrad. 1911. aasta suve hakul kirjutatud kirjas Z. Jachimeckile on juttu Artur Rubinsteini viie-

nädalasest külaskäigust, mis langes ühte Heinrich Neuhausi ja Grzegorz Fitelbergi viibimisega Timošovkas. Neile mängis Szymanowski oma Teist klaverisonaati. «Mõlemad olid sellest võlutud,» kirjutab autor.

Siin, Timošovkas, sündis mõte kontserdireisidest välismaal, mis oleksid täiesti pühendatud Szymanowski muusikale.

Teist sümfooniat mängitakse suure eduga Viinis, Dresdenis ja Leipzigis. On säilinud täielik kirjeldus 1912. aastal Leipzigis toimunud kontserdist. Kavas olid Kontsertavamäng ja Teine sümfoonia, mida juhatas Fitelberg, kahe orkestriteose vahel aga esines Artur Rubinstein, mängides Teist sonaati ja «Fantaasiat poola teemal».

Leipzigi kõige austatum muusik neil aastail oli kuulus dirigent Arthur Nikisch, kellest kõneldi, et ta viibib üksnes nendel kontsertidel, mida ise dirigeerib. Juba see oli sensatsioon, et Nikisch külastas Szymanowski autorikontserti. Ülim sensatsioon aga see, et pärast Kontsertavamängu astus ta looži, kus istus Szymanowski, õnnitles teda saali ovatsioonide saatel ja jäi samasse looži kontserdi lõpuni.

Jõudis kätte küpsus. Saabus kuulsus. Kuid Szymanowskit ei hüljanud janu kõige uue järele, mis sündis muusikavallas. Selles jäi ta truuks «Noore Poola» käsusõnadele. Üha kasvava tähelepanuga kuulatab Szymanowski seda, mida toob tuul Prantsusmaalt. Isegi tema teoste pealkirjades on tunda prantsuse kunsti hõngu: «Sirelite saar», «Kalypso», «Nausikaa» — need kolm poeemi moodustavad klaveritsükli «Metoobid»; «Aretusa purskkaev», «Narkissos» ning «Drüaad ja Paan» aga tsükli «Müüdid» viiulile ja klaverile. Raske on eitada, et mitte üksnes pealkirjad, vaid ka harmooniline keel, hõrk klaveri- ja viiulikõla, dünaamikavarjundid on lähedased Debussy helikeelele. Samad iseloomujooned on ka Esimesel kontserdil viiulile ja orkestrile, ühel Szymanowski kauneimal teosel. See kontsert, inspireeritud T. Miciński luuletusest «Maiöö», on eriti ilmseks ühenduslüliks Szymanowski muusika ja prantsuse mõjude vahel. Szymanowskile oli vastumeelne «objektivism», mis sai üheks «isiksuseväliste» seisundite esteetika väljendajaks. Seda esteetikat proklameeriti XX sajandi muusika paljudes nähtustes. Võrreldamatult lähedasem oli talle «subjektivism», väljendumine esimeses isikus, mis nii jõuliselt kõlas romantilises muusikas. Viiulikontserdis on ülekaalus erutatud lüürika, kõrvuti sellega aga dramatism, ja see moodustab teose sisemise mõtte. Ka idamaised nägemused kerkivad partituurilehekülgedelt inglissarve helides. Need on järelkajad helilooja reisist Aafrikasse: Alžiiri, Biskrasse, Tunisesse. Idamaa tõmbas teda ammugi. Sellest kõnelevad «Hafizi armastuslaulud», mis hõlmavad kahte oopust — 24. ja 26. (ühtesid esitatakse klaveri, teisi orkestri saatel), ja ooper «Hagith». Mõne aasta pärast aga sünnivad «Neli laulu» Rabindranath Tagore sõnadele, nende järel «Meeletu muezzini laulud» Jarosław Iwaszkiewiczi luulele (1918).

Kõige täielikumalt väljendus Szymanowski orientalism 1916. aastal kirjutatud Kolmandas sümfoonias. Selle esituskoosseis on ebaharilik: orkester, koor ja solist — tenor. Tekstid pärinevad Jalal Ad-Din Rumi luuletustest. Sümfoonia-kantaadi žanr, orkestri hiiglaslik koosseis neljakordistatud arvu puhkpillidega, isegi sümfoonia nimetus — «Laul ööst» — assotsieeruvad Mahleri sümfonismiga. Sümfoonia muusikalises dramaturgias valitsevad teravad kontrastid muusikasse seatud pärsia miniatuure meenutava ülihõrgu kammerliku kõla ja orkestri *tutti* massiivsete ladestuste, vägevate vaselöökide vahel.

Sümfoonia instrumentaalne osa on raamistatud — alguses ja lõpus — vokaalornamentikaga, mis loob «muusikalise analoogia» idamaa poeedi tekstiga:

Ära maga, mu sõber, sel ööl,
uni silmist peleta sa.
Saladus ilmsiks saab — sel ööl
sa oled kui Jupiter taevas,
ringled tähtede seas — sel ööl.
Kui vaikne! Maailm uinub,
ärkvel vaid mina ja jumal sel ööl.

Sellise rafineeritud tundetooni dikteerib keskaegne poeet Jalal Ad-Din Rumi.

Kolmanda sümfoonia loomine ja esitamine kattuvad ajaliselt Szymanowski elu tähtsaimate sündmustega.

Esimese maailmasõja aastatel viibis ta Ukrainas. Kiievi konservatooriumi direktor R. Glier tegi Szymanowskile ettepaneku asuda ametisse konservatooriumi õppejõuna. Just sel ajal töötas Szymanowski pingeliselt Kolmanda sümfoonia loomise kallal. Kartes teise, pedagoogilisse sfääri ümberlülitumisega eemale peletada loomingulist inspiratsiooni, helilooja keeldus. Sümfoonia valmis 1916. aastal. Szymanowski lähimad sõbrad Pawel Kochanski ja Grzegorz Fitelberg elasid tollal Petrogradis. Nad kutsusid Szymanowski sinna, tutvustasid teda dirigent Aleksandr Zilotiga. Too pidi juhatama Kolmanda sümfoonia esiettekannet, mis oli määratud 1917. aasta alguseks. Nagu kirjutab Szymanowski biograaf T. Bronowicz-Chilinska, «takistas nende plaanide realiseerimist alguses Szymanowski haigus, pärast aga ... ajalugu».

Revolutsiooni tervitas Szymanowski kui vihatud tsarismi lõppu. Veel enam: Jelisavetgradis asudes osales ta aktiivselt uutes kultuurielu vormides ning pidi, nagu kirjutab Jarosław Iwaszkiewicz, «hirmu tundma oma elu pärast, kui valged jõugud tungisid linna, sest oli kohe pärast revolutsiooni asunud punaste poolele». Mõnda aega oli Szymanowski «kunstiasjade komissari» ametikohal ning toimetaja asetäitja kohaliku ajalehe juures, kus tal tihti tuli kirjutada juhtkirju. 1918. aasta talvel pöördus Szymanowski tagasi Varssavisse. Seal algas tema loomingus uus ajajärk.

Algus kujuneb vähetõotavaks. Ta kirjutas ühele sõpradest:

«Minu ja poola (vähemalt Varssavi) publiku vahel pole mingit reaalset kontakti, nende jaoks olen ma võõras, arusaamatu.»

Viie aasta jooksul (1927—1932) juhatas Szymanowski Varssavi konservatooriumi. Ta pühendas palju jõudu selleks, et õppeprotsessi juurutada neid novaatorlikke loominguprintsiipe, huvi kaasaegse muusika vastu, mida ta pidas mitte vähem tähtsaks kui range akadeemilisuse traditsioone.

Loominguliseks hingetõmbeks said Szymanowskile pikaajalised kontserdireisid Kochanski ja Rubinsteiniga Euroopa pealinnades ning sõit USA-sse. Kontserdid kulgesid kasvava eduga, Szymanowski muusika rajas endale tee kuulajateni.

Tähelepanuväärseks sündmuseks esimestel aastatel pärast Varssavisse naasmist saab tema ühevaatuslise ooperi «Hagith» esietendus. See ooper oli kirjutatud juba Viinis, Esimese maailmasõja eelõhtul. «Hagithi» muusikas ilmneb märgatav Richard Straussi mõju ning orkestrikõla ülekuhjatus.

Niisama tähtis Szymanowski loomingulisele evolutsioonile on tema tutvumine uute, sõja-aastatel ilmunud helitöödega. Teda vaimustavad Raveli partituurid, vapustab Stravinski «Pulm», millest talle katkendeid mängib autor ise. Londonis vaatab ta Djagilevi balletitrupi etendusi. «Varajane Stravinski», kes oma partituurides nii eredalt ja omapäraselt töötleb vene folkloori, sunnib Szymanowskit ka oma loomingus mõndagi üle vaatama.

Esimene tulemus oli pettumine oma järgmises ooperis — «Kuningas Rogeris», mille kallal ta oli töötanud mitu aastat; teine tulemus aga vaimustatud artikkel Stravinskist seoses viimase Varssavisse saabumisega.

Kui teha juttu Stravinski osast Szymanowski elus, ei pea kõnelema mõjutustest (mis tihtipeale viivad jäljendamisele), vaid tugevast tõukest, mis suunab rahvamuusika uurimisele ja loomingulisele töötlemisele. Nii saab teoks Szymanowski suurepärane *opus* 50 (1926. a.), mis sisaldab 20 masurkat klaverile. Helilooja jõuab uuele teele. Ta pole veel veendunud selle õigsuses, otsib, vaatab tagasi. Muidugi ei saa läbi Chopini mõjudeta, kelle loomingus nii ilmekalt avaneb masurka poeesia mitmetahulisus. Kuid samas on kuulda ka Bartóki teravaid harmooniaid, mis esmakordselt andsid end tunda «12 etüüdis», mille Szymanowski kirjutas juba 1916. aastal.

Võib-olla Chopini võlujõu mõju peljates Szymanowski «kutsub appi» Bartóki ja Stravinski. Nii või teisiti, kuid selles loominguaktis leiab ta end taas. On kadunud uusromantiku ekstaatiline enesepaljastamine, vaibunud huvi «prantsuse köögi» hõrgutiste vastu. Szymanowski kuulatab esmakordselt rahvakunsti karmi tarkust, õpib hindama selle sõnaahtrust, hakkab mõistma, millised rikkused selles peituvad, kui omapärane on see maailm.

Szymanowski aastatepikkust sõprust rahvakunstiga ei põhjustanud üksnes loominguline areng, vaid ka õnnetus. 1922. aastast alates kuulub Karol Szymanowski, ühe biograafi väljenduse kohaselt, nende inimeste hulka, kes «ei saa elada ilma Zakopaneta». Jutt on kuurordist Tatrates, kus tiisikushaiged otsisid pääsemist või vähemalt vältimatu edasilükkamist.

Viimased 15 eluaastat veetis Szymanowski suuremalt osalt Poola ja Šveitsi mägisanatooriumide kurvas õhkkonnas. Kuid Zakopanes kasvas ja arenes alates 1919. aastast «Tatra muuseum», mille lõid ja mida hooldasid entusiastid, kes olid armunud poola mägilaste rahvakunsti, nende eluolusse, kõnepruuki, muusikasse, tarbekunsti. Nende entusiastide seas paistis silma Juliusz Zborowski, kes jäädvustas fonograafile «tatralaste» laule, tantsumuusikat, karjaseviise, kõnekäände. Siin sündis mõte «Harnasiest», mägilaste elu käsitlevast balletist, mis mängis suurt osa poola muusika ja poola koreograafilise teatri ajaloos.

Jätkates «Kahekümnest masurkast» lähtuvat joont, tungib helilooja neisse sügavustesse, kus peituvad juba slaavi muusika «ürgintonatsioonid».Ta ei stiliseeri, vaid reprodutseerib rahvamuusikute viiulite kõla: virtuoosid rahva seast pööravad mängides deka (kõla-laua) kuulajate poole; pilli ei hoia nad mitte lõua all, vaid peaaegu rinnal. Taaselustatakse ka laulmise laad — terav, kurguhäälne, kuid kütkestav oma ürgsuses, värskuses, mis otsekui jääkülm allikavesi muudab hambad hellaks.

«Harnasie» süžee on päris lihtne. Kaunis neiu antakse mehele vastumeelsele. Pulmapidu on kurb. Kurb on ka mõrsja — sellepärast, et talle on meeldima hakanud üks mägiröövleist, neist, kes ei puutu vaeseid, küll aga röövivad rikkaid. Ta on lubanud neiu vabastada. Aeg läheb, teda aga pole ikka veel. Äkki ilmub too kaunis mees (mitte asjata ei nimeta rahvas mägiröövleid «harnasie», tüvest «harny» — kaunis) ja röövib oma armsama.

Töö keeruka partituuri kallal lõppes alles 1931. aastal, kuid teose lavasaatus polnud alguses kuigi õnnelik.

Ka Szymanowski järgmised oopused, kaksteist «Kurpiowice laulu» soolohäälele ja klaverile ning kuus rahvalaulu koorile, annavad tunnistust, et helilooja sidemed rahvamuusikaga tugevnevad. Seda kinnitab ka kogumik klaverile töödeldud poola rahvalaule ja «Neli tantsu» (Polonees, Krakovjak, Oberek ja Masurka).

Viimased teosed on loodud 30-ndatel aastatel. Kõige tähelepanuväärsem neist on Neljas sümfoonia, mille autor nimetas Kontsertsümfooniaks. See soleerivale klaverile ja orkestrile kirjutatud teos ühendab mõlemad žanrid — sümfoonia ja kontserdi. Helitöö on pühendatud Artur Rubinsteinile. Neljas sümfoonia, mõni aasta enne seda kirjutatud laialt tuntud oratoorium «Stabat mater», nende kõrval aga ka Teine viiulikontsert lõpetavad helilooja väsimatuist otsinguist täidetud elutee.

Sümfoonia kahe esimese osa muusika on tulvil sügavaid ja puhtaid tundeid: kord erutatuid, kord sügiseselt nukraid ja resigneerunuid. Kuid finaalis oleks nagu viimast korda kogutud jõud säravaks, klaveripartiis virtuoosselt tõlgendatud lõpuosaks, mis tervikuna põhineb rahvateemal. Rahvamuusika rütmide vaimust,

uljusest ja lüürilisest siirusest on kantud ka viiulikontserdi partituur.

Veel aastail 1935—1936 võttis Szymanowski ette mõned kontserdireisid, mis möödusid suure eduga. Viimase sümfoonia ja kontserdi esitused tõid autorile kaasa tõelise rahuldustunde. Neilsamul aastail toimusid ka balleti «Harnasie» esietendused Prahas ja Pariisis. Need võeti vastu vaimustusega, eriti Pariisi-lavastus, mille oli teinud Serge Lifar.

Szymanowski jõud sulas. 1936. aasta detsembris pidi ta lahkuma Varssavist ja asuma Grassi, Šveitsi kuurorti. Veel visandas ta noodipaberile rida-realt eskiise kavandatud balletile «Odysseuse tagasitulek», kuid oli selge, et lõpp on lähedal. See saabus 29. märtsil 1937. aastal.

Mitte üksnes Varssavi, vaid kogu Poola saatis teda viimsel teekonnal. Ja kui lõppes leinatseremoonia, olid vaikinud kõned ja marss «Jumalate hukust» ning viimne puhkepaik tühjenes, tulid Tatra mägedelt neli rahvamuusikut, häälestasid oma viiulid, keerasid nende dekad hauakünka poole ja hakkasid kurvalt, lihtsalt, «huraali moodi» mängima oma viise...

ALEKSANDR SKRJABIN

1872—1915

1915. aasta kevadel mattis Moskva Aleksandr Skrjabinit, heliloojat, kelle muusika lõhestas kontserdipubliku kaheks teravalt vastandlikuks leeriks. Ühed lõid tema loomingu ja isiksuse ümber kultuse, mis väljendus mürisevais ovatsioonides, lillesülemites, mõõdutundetus vaimustuses kõige üle, mis oli seotud Skrjabini nimega. Teistele oli tema muusika absoluutselt vastuvõetamatu. Neile hakkas see vastu kui muusikaline nähtus, hakkasid vastu selle annotatsioonid ja kommentaarid, mis ilmusid kontsertide kavalehtedes, artiklites ja retsensioonides. Eriti teravalt reageerisid nad «austajannade» halamistele, mis tõid hüsteerilisi noote kontsertidesse, kus esines Aleksandr Nikolajevitš või kus mängiti tema muusikat.

Ja nüüd jätab Moskva hüvasti heliloojaga, kes suri vähem kui neljakümne nelja aastaselt absurdselt, traagiliselt, koeranaelast huulel. Kas see katastroof lepitas mõlemad leerid? Ei lepitanud. Kuid pandi alus millelegi muule, mis oli mõõtmatult tähtsam kui ühe või teise sonaadi, poeemi, prelüüdi tunnustamine või mittetunnustamine. Pandi alus lõppkokkuvõttele. Oli see lõplik ja täpne? Ta ei võinud seda olla traagilise kaotuse päevadel, sest aeg polnud veel oma sõna ütelnud. Kõige tähtsamas ei kahelnud küll keegi: Skrjabini tohutus talendis, samuti selles, et kõige suuremad teosed jäid tal arvatavasti kirjutamata.

Nüüd on möödunud rohkem kui pool sajandit päevast, kui suri helilooja, kes erakordse tundlikkusega tajus oma aja häält,

kelle kõrv tabas vana maailma hukku ennustava maa-aluse kõmina...

Viis aastat enne XIX sajandi lõppu kirjutas Skrjabin kaksteist etüüdi. Viimane, kaheteistkümnes etüüd hämmastas juba siis kaasaegseid möödakihutavate kõlalainete meeletu energiaga, tahtejõulise meloodia järskude üleslendudega, nagu poleks selle mehine, uhke rüht sündinud klaverist, vaid välja taotud ja tahutud sajal alasil. Kui aga mõne aasta pärast Gorki avaldas «Laulu tormikotkast», hakkas ergas üliõpilasnoorsugu ka Skrjabini Kaheteistkümnendat etüüdi nimetama «Tormikotkaks», kuuldes selleski sama hüüdu, mis kõlas Gorkil: «Võimsamini puhke, maru!»

Nüüd, mil on möödunud üle kahe kolmandiku XX sajandist, mil maailma on vapustanud nii palju sündmusi, tekib sageli mõte: kas mitte Skrjabin polnud esimene muusik, kes, kogunud kokku kõik «uutele kallastele» kippuvad möödunud sajandi püüdlused, tundes revolutsiooniäikese lähenemist, valas oma aistingud rõõmsalt ja piineldes muusikasse. Mitte asjata ei kõnelnud G. Plehhanov temast: «Tema muusikal on hiiglaslik haardeulatus. See muusika kujutab endast meie revolutsiooniajastu peegeldust idealisti-müstiku temperamendis ja maailmavaates.»[1]

Meenutagem V. I. Lenini ütlust: «... kui meil on tegemist tõesti suure kunstnikuga, siis pidi ta kas või mõningaidki revolutsiooni olulisi külgi oma teostes peegeldama.»[2] Aleksandr Skrjabin oligi selline suur kunstnik, kes jäädvustas muusikas need vene ühiskonna vaimuseisundid, mille mõjul üks osa läks kaasa Blokiga, Brjussoviga, Gorkiga, teine osa filosoof ja müstik Vl. Solovjoviga, veel mingi osa aga andus jumalaotsinguile ja «lauakeerutamisele». Parim osa läks revolutsiooni tegema.

Skrjabini loomingutee oli keerukas nagu kõigil neil, kes reaktsiooniaastail maalisid pilte, kirjutasid poeeme, romaane, sümfooniaid, kes kunstiteoseid luues valasid neisse kaasaega peegeldava tõe.

Mis ka ei räägitaks või kirjutataks Skrjabinist, millise XIX ja XX sajandi vahetuse muusika moodsa suuna pooldajaks teda ka ei peetaks, millise «ismi» eelkäijaks teda ka ei kuulutataks — Skrjabin elas nagu romantik, kes püüab vabaneda argipäevasuse kütkeist, vihkab eluproosat, püüdleb unelmate kannul udustesse, kättesaamatutesse, kohati müstilis-saladuslikesse, tihti utoopilistesse kaugustesse. Kuhu Skrjabin ka poleks suunanud oma geeniuse lendu, ikka püüdles ta eemale argipäevast, kaugusse, kõrgusse. Ta ei tundnud, ei mõistnud ega tahtnud tunda tõelisi eluseadusi. Teda köitis ideede maailm, ta oli veendunud, et ainult ideed juhivad maailma. Siit tulenebki Skrjabini idealism.

Skrjabin elas oma ideede, oma kujutluste maailmas, tajus

---

[1] P. M. Плеханова. Воспоминания. — Сб.: «А. Н. Скрябин». Музгиз, М.—Л. 1940, lk. 75.

[2] V. I. Lenin, Teosed, 15. kd. ERK, Tallinn 1953, lk. 179.

tegelikkust omamoodi ega kontrollinud oma taju vastavust reaalsusele ühegi autoriteedi vahendusel. See tee viis ta solipsismini.

Tutvus Georgi Plehhanoviga, mitmetunnilised vestlused ja vaidlused temaga, arvutud kriitilised märkmed Plehhanovi kingitud raamatu «Monistliku ajalookäsitluse arengu küsimusest» leheservadel — kõik annab tunnistust, et filosoofia probleemid erutasid heliloojat, et see mõtlemisvaldkond oli talle lähedane ja et muusika ning filosoofia «täitsid tema teadvuses ühendatud anumaid».

Kuid millise huviga ka suhtuda Skrjabini filosoofiaalasesse tegevusse, tuleb mõista peamist: meie ees on geniaalne helilooja ja diletant filosoofia küsimustes. Skrjabinis elas pidev rahulolematus staatilisuse mis tahes ilminguga, olgu see siis kindlakskujunenud traditsioon või oma tardumuses vankumatu teoreetiline kaanon.

Juba tema noorpõlveteostes on kuulda uute teede, uute kooskõlade, peenendatud rütmika otsinguid. Emotsionaalsete seisundite diapasoon tema muusikas on ebaharilikult lai. Ühel poolusel on haprus, värelus, uje lüürika, meloodiliste kontuuride looritatus ja harmooniliste järgnevuste lõpetamatus, lähedane impressionistide helikeelele. Teisel poolusel aga on tahtekindlad, imperatiivsed hüüatused, üleskutsed, pöörane temperament, lennukus ja edasitung.

Õppides Tanejevi juures kompositsiooni ja Zverevi juures klaverit, elas Skrjabin oma kunstnikunooruse aastatel Tšaikovski jumaldamise õhkkonnas. See jälg jäi talle kauaks, avaldudes romantilises erutatuses, emotsionaalse väljenduse siiruses, helge lüürika prevaleerimises ja selle kõrval sügavas dramatismis. Suurt osa Skrjabini kujunemisel etendas Chopini muusika, milles talle imponeeris kõik, eriti aga võrreldamatu poeetilisus.

Skrjabini ühe esimese Peterburi-külastuse puhul väljendas César Cui naljatlevalt mõtte, et Skrjabin on leidnud kusagilt terve kirstutäie Chopini avaldamata käsikirju. Tõepoolest, nii kirjaviis, klaveriminiatuuri žanrite (prelüüdide, etüüdide, valsside, masurkade) viljelemine kui ka klaveri absoluutne eelistamine loob suguluse kahe suure slaavi muusiku vahel.

Juba konservatooriumiaastail (1888—1892) ei köitnud Skrjabini nimi mitte üksnes õppejõudude ja kaasüliõpilaste tähelepanu. Skrjabini kui pianisti iga esinemine, tema eriline klaverimängumaneer — närviline, impulsiivselt «lennukas», samal ajal aga ka erakordselt laulev, eriti aeglastes osades — võlus iga auditooriumi. Tookord, neil aastail, on kirjutatud ülipoeetiline Valss *f*-moll, mõned masurkad ja nokturnid ning *Allegro appassionato*, mis ennustab hilisemat suurejoonelist sonaadiloomingut. Tolle varase perioodi lõpetab Esimene sonaat. Siin kõneleb puhanguliselt ja siiralt noorus ise: nii I osa leegitsevas pateetikas, II osa eleegilises nukruses, lahkumismuusikas, kui ka karmis rahutu liikumisega III osas, mis vahetult läheb üle finaaliks, kus erutatus ja ärevus vahelduvad leinamarsi traagilise sammuga. Siin-seal on veel tunda

nooruslikku kohmetust, veel pole valguse ja varju piirjooned saavutanud sellist peenuse astet, mis on küpse Skrjabini üheks iseloomulikumaks jooneks. Kuid Esimene sonaat on juba suurte tunnete muusika, milles ilmneb kannatamatu vajadus siiralt helidesse valada seda, mis hinge kogunenud.

90-ndate aastate keskpaigaks lõpetab Skrjabin oma 11. oopuse, mis sisaldab 24 prelüüdi. Selles väljendub juba täielikult muusiku-poeedi tohutu talent ja see, kuivõrd laitmatult ta valdab instrumentaalminiatuuride loomise rasket kunsti. Prelüüdides op. 11 sünnivad kujundid, mis ennetavad Aleksandr Bloki lüürikat. Skrjabin juhib meid maailma, kus valitsevad inimhinge peenimad võnked, kus dramatismiküllane dialoog vaheldub väreleva tähistaeva pildiga, kus katkendlik, pooleli jääv pihtimus loovutab koha kirglikule monoloogile . . .

Samad kujundid ja hingeseisundid täidavad «12 etüüdi» (*op.* 8) muusikat. See on tulvil emotsionaalseid tõuse, hingelisi konflikte, vihaseid, raevukaid hüüdeid. Nende kahe oopuse prelüüdid ja etüüdid hakkasid esimestena tungima sajandi lõpu kontserdirepertuaari, muusikalisse olustikku. Nende autorist hakati rääkima. Väikest kasvu, hapra kehaehitusega, impulsiivne, väga närviline, kütkestas ta mingi omalaadse võluga, milles oli tunda erakordset isiksust. Kord Peterburis viibides Skrjabin «näitas end» sealsetele muusikutele, kelle eesotsas oli Rimski-Korsakov. On kerge kujutleda, kuidas erutus noor helilooja, «noormees-mimoos», nagu teda hellitavalt nimetasid lähedased inimesed. Rimski-Korsakov, kes ei kaldunud komplimente ütlema ja oli tuntud otsustuste avameelsuse ning karmuse poolest, kirjutas oma «Kroonikas» Skrjabinist kui «Moskvas taevavõlvile tõusnud esimese suurusjärgu tähest».

Peagi tutvus Skrjabin inimesega, kellele oli määratud etendada tähelepandavat osa nii tema elus kui ka tema loomingu propageerimisel. See inimene oli Mitrofan Beljajev, metsatööstur-miljonär, kes elas kuude viisi kord Arhangelski kandi metsatihnikutes, kord Londonis, kuhu veeti välja ehitus- ja mastimetsa. Mitrofan Petrovitš oli kirglik muusikaarmastaja. See toimeka ja otsustava iseloomuga inimene pühendas palju energiat vene muusika propageerimisele: organiseeris suurepärase kirjastuse, seadis sisse preemiad vene heliloojate parimate teoste eest. Sõbrunenud Rimski-Korsakovi, Glazunovi ja Ljadoviga, sai temast hing ringile, mille eesotsas oli Rimski-Korsakov. Beljajev kutsus ellu sümfooniakontsertide niinimetatud «peaproovid», kuhu võisid tulla kuulajad, kes seda võimalust ka meelsasti kasutasid. Omades kunsti alal teravat pilku, märkas ta Skrjabinit ja otsustas tolle võtta oma hoolduse alla. Beljajevi kui impressaario ja kirjastaja energiline abi oli rohkem kui õigeaegne. 1896. aastal tegi Skrjabin oma uue sõbraga kontserdireisi mööda Saksamaad, Hollandit, Prantsusmaad ja Belgiat. Selline turnee oli vene muusikaajaloos harukordne nähtus. Menu nii publiku ees kui ka ajakirjanduses oli kõikjal suur. Eriti tuliselt võeti Skrjabinit vastu Pariisis. Ta esitas ainuüksi omaenda

teoseid, mis kõnelesid nii selgelt tema andest ja uutest kõlaotsingutest ning köitsid publiku enamikku. Tõsi, juba siis kehitas teine osa arusaamatuses õlgu. Tõenäoliselt tekitasid hämmeldust harjumatu, kuigi küllalt selge harmooniline keel ja helilooja omapärane tundemaailm.

Nõnda ilmus kahekümne nelja aastase Skrjabini nimi mitmete Euroopa maade afiššidele.

Skrjabini talent mehistus. 90-ndate aastate lõpuks valmivad Teine ja Kolmas sonaat, mis tähistavad olulist astet tema loomingulises arengus, jõudmist suurvormi juurde. Juba Teises sonaadis (1897), mille autor nimetas «Sonaadiks-fantaasiaks», on meie ees helilooja, kes oskab klassikalise sonaadivormi meistrite kombel kontsentreerida teose idee äärmiselt kokkusurutud teemasse. Kahest osast koosnevas «Sonaadis-fantaasias» on selleks «kutse» teema. Selle järel laotub meie ette merestiihia kõlapanoraam. Merele — kord hellitavale, rannaliival loksuvale, kord vihaselt laineid paisutavale, kord miljoneiks pritsmeiks purunevale, kord hõbedases kuupaistes pehmelt hällivale — pühendabki Skrjabin oma muusika.

Alustades Teisest sonaadist annab Skrjabin aluse kõnelda selle žanri programmilisusest oma loomingus. Kui «Sonaadi-fantaasia» muusika assotsieerub merepiltidega, siis mõningates järgmistes sonaatides võtab autor suuremal või vähemal määral abiks sõna.

Nii eelneb Kolmandale sonaadile (1897) üksikasjalik tekstiline sissejuhatus pealkirjaga «Hingeseisundid». I osas «hing viskub ... kannatuse ja võitluse sügavikku»; II osas «läbi harmoonia aroomi ... helgib solvatud ja rahutu hing», III osas valitsevad «armastus, nukrus, ähmased soovid, väljendamata mõtted», finaalis aga «kõlab pidulikult võidulaul». Mida võib kuulajatele anda selline naiivne programm, mis ei jõua ligilähedalegi imepärasele muusikale? Kas on teda tarvis, kui muusika ise on nii ääretult ilmekas?

Kaheosalises Neljandas sonaadis (1903), ühes Skrjabini loomingu šedöövritest, valmistatakse I osa muusikat ette sõnadega: «Pehmes ja läbipaistvas udus vilgub kaugusse kadunud, kuid kirka tähe õrn valgus.» Ka II osas on säilitatud tähekujund: «Ma sinu juurde, imeline valgus, sööstan oma lennul.» Panteistliku vaimustuse kajastusi kuuleme ka Teise sonaadi merepiltides, Seitsmenda päikeselises, dionüüsoslikus rõõmus, püüdes kokku sulada Looduse ja Kosmosega Kümnendas sonaadis. Viiendagi sonaadi muusika on tulvil ekstaatilisust.

Maailm, kuhu Skrjabin oma sonaatides kandub, on hoogsate lendude, unelmate, üleskutsuvate hüüete maailm; maailm, kus valitseb tegevus, mitte meeleolu. Selles maailmas möllavad tormid kõikjal, alustades universumi makrokosmosest kuni üksiku inimhinge mikrokosmoseni. Siin pole rahu. Kuid seda maailma valgustab päike või värelevate tähtede pehme sära. Ainult eelviimane,

üheksas sonaat upub pimedusse, mida valgustavad läheneva katastroofi kurjakuulutavad helgid.

Sonaatidega liituvad klaveripoeemid — žanr, mis leidis arendamist just Skrjabini loomingus. Nad on kõik üheosalised ja igaüks neist arendab mingit kindlat kujundit või meeleolu. Mõnikord Skrjabin konkretiseerib teose iseloomu: «Traagiline poeem» (1903), «Igatsuse poeem» (1907), «Poeem-nokturn» (1912), poeem «Leegile» (1914), kaks poeemi: «Mask» ja «Veidrus». Poeeme, mis oma olemuselt on midagi klaveriminiatuuri ja sonaadi vahepealset, käsitleb Skrjabin vabas vormis, mis annab ka interpreedi fantaasiale avarad võimalused. Nimetust «poeem» kasutas helilooja ka ulatuslike, mõnikord isegi mitmeosaliste orkestriteoste kohta: «Ekstaasi poeem», «Tule poeem «Prometheus»»; «Jumalik poeem» — Kolmas sümfoonia.

Asugem vaatlema Skrjabini loomingu tähtsaimat osa, tema sümfoonilist muusikat.

Pärast mitmeid õpilaskatsetusi oli esimeseks sümfoonilises žanris helitööks Klaverikontsert (1897). Peenelt tõlgendatud klaveripartii hingestatult romantiline muusika vastandub orkestri kõlale, mis on vähem huvitav, vähem ere. Siiski on kontserdi puhtmuusikalised väärtused nii kõrged, et teos on lülitunud alalisse repertuaari.

Skrjabin proovib jõudu puhtsümfoonilisel tandril umbes aasta hiljem. Siis (1898) ilmubki lüheldane orkestripala «Unelmad», tulvil lüürilist värskust, kütkestav oma noorusliku, kevadise võluga.

Esimene sümfoonia on dateeritud peaaegu sümboolselt 1900. aastaga, uue sajandi sünniaastaga. Sümfoonia hämmastab eelkõige oma mõõtmetega. Ta sisaldab kuus osa, kuigi harilikult koosneb sümfooniline tsükkel neljast osast. Huvitava mõtte on väljendanud J. Keldõš, kes käsitab I ja VI osa «kui iseseisvate osade ulatuseni kasvanud sissejuhatust ja koodat-epiloogi». Sellisel juhul oleks nagu kinni peetud klassikalisest struktuurist osade traditsioonilise järjekorraga. Skrjabini esimene monumentaalteos pole veel tervikuna vaba kogenematuse kammitsaist. Kuid nelja keskmise osa muusika kõlab skrjabinliku hingestatusega. Esimeses neist köidab tähelepanu kõrge emotsionaalne toonus raevukate kulminatsioonidega. Järgmine osa on meeleolult lähedane «Unelmatele», IV osa muusika on tüüpiliselt skrjabinlik: kerge, tõttav, kõrguste poole kanduv. Ja jälle naaseb erutatud, kirglik emotsioonide hõõgus, mis muudab sümfoonia eelviimase osa lähedaseks II osale. Finaalis (VI osa) kasutas Skrjabin koori, mille teksti lõi ise. Tema luulekatsetused ei olnud kunagi kuigi kõrgel tasemel. Nii ka seekord. Kuid neis väljendatud mõte oli ülev, sest jutt oli kunsti osast elus:

Kui saabub tund nii sünge, külm,
niil hing on ahastusest tulvil,

siis aitad sina inimest,
tal kingid lohutust ja rõõmu.

Üleskutsuva fanfaarihüüuna kõlavad viimased read:

Oh tulge, rahvad kogu ilmast,
ja laulge kunsti kiituseks!

Mõte kunsti erilisest osast, tema eetilisest olemusest, see mõte, mis sündis Esimese sümfoonia kirjutamise päevil, läbib Skrjabini paljusid teoseid.

Viieosalise Teise sümfoonia (1902) dramaturgiline keskpunkt on III osa, mis järgneb I osa valulisele meloodiale ja II osa tahtejõulisele, kirglikule pingele. Selles ülistab Skrjabin öist loodust, joovastust, olemisrõõmu. Flöötide hõiklemine, viiuli südamlik soolo sünnitavad peaaegu kombatavaid öise looduse kujundeid. Meenuvad Bloki värsid:

Süda aimab, et külalisena
vastu võtab mind ööbikuaed...

(Tõlk. A. Sang)

Järgmises osas on antud suurejooneline ja ülev pilt, mis assotsieerub äikesega. Kord lähenevaist, kord kaugenevaist kõuemürinaist kerkib finaali uhke, veendunud teema, mis põhineb sümfoonia I osa intonatsioonidel. Pidulik marsirütm lõpetab kogu teose.

Oma Kolmanda sümfoonia (1904) nimetas Skrjabin «Jumalikuks poeemiks». Ta loobus paljuosalisusest ja kehastas oma idee kolmeosalises konstruktsioonis, määratledes iga osa olemuse pealkirjaga: «Võitlus», «Nauding» ja «Jumalik mäng». Neis sümfoonia osade nimetustes väljendub, Skrjabini mõtte kohaselt, «... inimteadvuse evolutsioon. See teadvus on lahti kistud mineviku uskumustest ja saladustest, mida ta ületab ja ümber lükkab, see teadvus on läbi panteismi jõudnud vabaduse ja universumiga ühtesulamise rõõmsa ning joobnustava kinnituseni».

Nagu Skrjabinile tihtipeale iseloomulik, võib muusika sõnaline selgitus osutuda keerukamaks kui muusika ise. Võitlev ja võitev inimene, söakas, kartmatu — selline kangelane köidab Skrjabinit kogu aeg. Ühes tema silmapaistvaimas teoses, Kolmandas sümfoonias, on eriti veenvalt näidatud inimese, isiksuse vabanemise astmeid: võitluse ja loodusega ühtesulamise kaudu täielikule vabadusele. «Jumalik poeem» on esimene suurteos, mille esiettekanne toimus välismaal, Pariisis. Dirigeeris Arthur Nikisch. Nii algas Skrjabinil viis aastat (1904—1909) kestnud välismaal viibimine.

Elu Moskvas ei rahuldanud teda. Konservatooriumis valitsev akadeemiline kord ei puudutanud mitte ainult tema pedagoogilist tööd. Tema visa tung uute, tundmatute loominguavaruste poole, loominguliste kontseptsioonide keerukus, nende raskesti mõisteta-

vad formuleeringud, uute harmoonia väljendusvahendite otsingud ja leiud, ebaharilikku tüüpi meloodiad, mis ei mahtunud harjunud skeemi — see kõik leidis toetust vaid kitsas muusikute ringis ja publiku selle osa seas, kes juba mõistis Skrjabini ande suurust ning ülevust. Mitrofan Beljajevi surm (1903) võttis Skrjabinilt truu sõbra, nõuandja ja halvendas tema niigi rasket materiaalset olukorda.

Aasta hiljem sõitis Skrjabin, tänu naismetseen Morozova toetusele, välismaale. Ta elas kord Šveitsis, kord Itaalias, kord Prantsusmaal. Sel perioodil esines ta sageli kontsertidega Euroopa maades ja teispool ookeani... 1906. aastal tutvub ta G. Plehhanoviga. Nende vestlused olid erakordselt huvitavad, sest kohtusid veendunud idealist, kellest selleks ajaks oli saanud juba müstik, ja esimene marksismi propagandist Venemaal. Just tol ajal töötas Skrjabin «Ekstaasi poeemi» kallal.

Teate revolutsioonist Venemaal võtab ta vastu erutusega, jälgib ajalehtede kaudu sündmuste arengut, valmistub seesmiselt neid muusikas kajastama. R. Plehhanova mälestustest leiame palju huvitavaid andmeid. «... Aleksandr Nikolajevitš, kes juba ammu oli lahkunud Venemaalt ja täiesti süübinud oma uutesse muusikateostesse, jälgis sügava huviga kangelaslikku revolutsioonilist võitlust, väljendades poolehoidu revolutsionääridele.» Ja edasi, kõneldes «Ekstaasi poeemist», kirjutab R. Plehhanova: «Aleksandr Nikolajevitš ütles meile, et see muusika on inspireeritud revolutsioonist ja tema ideaalidest, mille eest võitleb praegu vene rahvas, ja seepärast otsustas ta poeemi epigraafiks võtta üleskutse: «Tõuse, ärka, töötav rahvas».»[1] «Ekstaasi poeemi» tundes mõistame, kuivõrd erineb tema sisu loosungist, mis on võetud «Tööliste marseljeesi» refrääänist. Kuid võitluse, troonilt tõukamise paatos, vabadusepüüd, mis nii pimestava kiirgusega kõlab muusikas, võis küll peegeldada revolutsiooniajastu õhkkonda ja dünaamikat.

«Ekstaasi poeem» üldistab ülimalt kontsentreeritud kujul, üheosalise sümfoonia vormis Skrjabini paljude aastate loomingulised unistused. Tee tahtejõulisele, ekstaatilisele isiksuse enesejaatusele algab tahtetust, lõdvast «igatsuse teemast» ja selle järel ilmuvast «unistuse teemast». Esmakordselt murravad energia ja liikumisjõud vaatlusseisundist välja «lennu teemas», mis sööstab kõrgusesse ja kisub liikumisse kaasa unelusse ning prostratsiooni vajunud jõud. Muusika saab uue impulsi siis, kui vaskpillid astuvad sisse «protestiteemaga» ja «tahteteemaga», valmistades ette kõige peamise teema ilmumist. See on «enesejaatuse teema», mis läbi mitmete arengufaaside jõuab finaalis «ekstaasi» särava kõlarikkuseni. «Ekstaasi poeemis» dünaamika tõuseb ja langeb lainetena, nagu piitsutatud «ärevuse teemast», selle kramplikust, katkendlikust rütmist. Kuid dünaamikalainete harjadel liikudes ei saavuta muusika kusa-

[1] Р. М. Плеханова. Воспоминания. — Сб. «А. Н. Скрябин», lk. 65—66.

gil stabiilsust. See ilmub alles viimastes taktides, juubeldavates, päikesepaistelistes kõlades, millega see suurejooneline teos lõpeb. Võib veendunult öelda, et Skrjabini kaasaja muusikas ei leidu ühtki teost, mida võiks optimistliku elujaatuse kirkuse poolest võrrelda «Ekstaasi poeemiga», helitööga, mis on pööratud tuleviku poole ja on selles mõttes prohvetlik.

Pärast «Ekstaasi poeemi» loob Skrjabin oma viimase lõpetatud orkestriteose — «Tule poeemi» ehk «Prometheuse» (1909). Skrjabin pühendab ekstaatilise oodi kangelasele, kes saatis korda ennekuulmatult julge kangelasteo — tule röövimise. Kuid seda kangelastegu ei sooritanud Prometheus kuulsuse pärast, vaid inimeste õnne nimel, kes koos tulega omandasid ka mõistuse ja teadmiste jõu. Hinnates kõrgelt iidse müüdi kangelast, kirjutas Marx: «Prometheus on kõige õilsam pühak ja märter filosoofilises kalendris.»

Skrjabini kavatsuse kohaselt koosneb «Prometheuse» muusika suurest hulgast üksikteemadest, mis nagu «Ekstaasi poeemi» teemadki on iseseisva kujundliku tähendusega. Kuid muusika vahetul kuulamisel on neid peaaegu võimatu tabada: tohutult tihedad kõlamassid lausa rabavad orkestri võimsusega, millele peale soleeriva klaveri ja oreli on lisatud sõnadeta laulev koor. Lisaks sellele otsustas Skrjabin mõjutada auditooriumi ka valgusega. Ta märkis spetsiaalselt partituuri momendid, mil saalis peab süttima või tugevust muutma mitmevärviline valgustus. Tule röövimise idee on «Prometheuses» «materialiseeritud». See on esimene katse luua «valgusmuusikat», mis meie päevil on saavutanud laialdase leviku.[1]

Loomingutee on lõpule jõudnud. Selle viimane järk oli kõige raskem, otsekui oleks ta end murdnud läbi kaljude ja järsakute mäetippude poole, mida valgustab Prometheuse tuli. Viimastes klaveripoeemides, viies prelüüdis, mis lõpetavad otsingud selles žanris, kahes tantsus — «Girlandid» ja «Tume leek» — kõneleb Skrjabin eriti keerukat keelt, muusika kõlab ägedalt, ülepingutatud emotsionaalsusega.

... Skrjabini elu katkes 44-aastaselt, ajal, mil suur unistaja visandas oma «Müsteeriumi» esimesi kontuure. Sellest pidi saama teos hiiglaslikule esitajate koosseisule, adresseeritud kümnetele tuhandetele kuulajatele. Helitöö eesmärgiks oli muuta ajaloo käiku, teha kõigi inimeste elu õnnelikuks. Selles kavatsuses põimusid humanisti püüdlused ja teosoofide udused ettekuulutused, ennastunustavalt inimkonna teenimise ideele andunud inimese tahe ja idealisti abitus elu, sotsiaalse reaalsuse ees. Kirglikult unistades maailma ümberkujundamisest, võis Skrjabin anda suurele üritusele vaid selle, mida ta valdas, mis tema ettekujutuses oli võimsaimaks relvaks — oma muusika.

[1] Kaasani Lennundusinstituudis tegutseb väga energiliselt ühing «Prometheus». See ühing tegeleb muusika ja valguse ühendamise probleemidega, kasutades kaasaegse tehnika vahendeid.

Skrjabin suri 1915. aasta aprillis. Elanuks ta veel kaks ja pool aastat, olnuks ta Oktoobri tunnistaja. Aga võib-olla mitte ainult tunnistaja.

30. juulil 1918. aastal kirjutas Vladimir Iljitš Lenin alla dekreedile ausammaste püstitamise kohta väljapaistvatele kultuuri- ja kunstitegelastele. Nende seas oli ka Aleksandr Skrjabini nimi.

SERGEI RAHMANINOV

1873—1943

Rahmaninovi muusika on hoopis keerukam, kui näib neile, kes on harjunud pidama keerukaks vaid sellist muusikat, millest on raske esimesel kuulamisel aru saada ja mis nõuab ponnistusi kurikuulsa dissonantside läve ületamiseks. Naiivsed inimesed, kes peavad dissonantsi kõigi XX sajandi muusika hädade põhjustajaks, on veendunud: kui ainult ületada ebaharilike kooskõlade lävi, avab muusika neile sedamaid kõik oma väärtused: ilu, sügavuse, andekuse ja omapära. Nende jaoks pole Rahmaninov keeruline nähtus. Tõepoolest — elanud peaaegu XX sajandi keskpaigani, ei alistunud Rahmaninov ometigi modernismi peibutustele. Ja kui tema viimastes oopustes helikeel tunduvalt «pahempoolsemaks» muutus, siis enamiku tema kuulsaimate kaasaegsete helikeelega võrreldes on see pahempoolsus lapsemäng. Siit pärineb ka muusikasnoobide, avangardistide «eliidi» põlglik suhtumine Rahmaninovisse, mis väljendus mitmesuguses vormis ja ulatuses poole sajandi kestel. Rahmaninovi noomiti tema eluajal halastamatult kolme «pahe» — vanamoodsuse, mahajäämuse ja salonglikkuse eest.

B. Assafjev avaldab artiklis Rahmaninovi kohta helilooja huvitava tunnistuse: «Ma ei taha selle nimel, mida pean üksnes moeks, reeta tooni, mis kõlab minus pidevalt nagu Schumanni fantaasiaski ja mille läbi ma kuulen mind ümbritsevat maailma.»

Keerukus, millest seoses Rahmaninoviga kõnelesime, seisnebki ajastu, selle muusikas väljendamise «kanoniseeritud» normide ja Rahmaninovi individuaalse stiili suhetes. Rahmaninov sammus oma valitud teed, heitmata pilku sellistele kaasaegse muusika suurejoonelistele ilmingutele nagu Debussy, Ravel, Richard Strauss ja teised, kuni Arnold Schönbergini välja.

Kas oli Rahmaninovil õigus, kui ta arvas, et kõiges, mis oli vastumeelne tema esteetilistele ideaalidele, tema «toonile», oli süüdi mood? Me teame, et selles Rahmaninov eksis, teame, et suur osa sellest, mille sünnitas XX sajandi kunst, on tingitud sootuks tähtsamatest seaduspärasustest kui maitsete tujuka valitsejanna kapriis. Kuid jutt on muust. Kas Rahmaninovile vanamoelisuse etteheitmine oli põhjendatud? Jah ja ei. Üheski kunstiliigis ei ole ega saagi olla kunstnikku, kes oleks vaba sidemeist traditsioonidega. Küsimus on selles, et ühed tajuvad seda seost kui iket, mis

piinavalt rõhub nende loominguvabadust, teised aga tajuvad rõõmuga sidet suurte eelkäijatega ja jätkavad nonde rajatud teed suunas, mis vastab kõige enam nende endi loomingulistele püüdlustele. Nad tunnetavad samavõrd rõõmu kui loomingulise enesesalgamise täiust, olles veendunud, et ka sellel teel võib mitte üksnes «ülevaadet saada» elunähtustest, vaid valada neid ka muusikasse, mis suudab kaasaegseid erutada ja kaasa kiskuda oma tõepära, kavatsuste suurejoonelisuse ja esteetilise vormi täiuslikkusega. Et Rahmaninov tundis end meloodilise ja harmoonilise keele iseloomult lähedasemana Tšaikovskile ja Rimski-Korsakovile kui viimaste oopuste Skrjabinile või Ravelile — vaevalt võib seda pidada tema «vanamoodsuse» tunnuseks. Vaadelgem kaht suurt poeeti: Bloki ja Majakovskit. Kas võib väita, et Blok on «vanamoodne», sest tema luuletehnika on lähedasem Puškini, Tjuttševi, Feti, olustikuromansi traditsioonidele kui Majakovski «trepile»? «Luule harmoonia» poolest ei erine «Värsid Venemaast» ja «Sküüdid» «Lumemaski», «Ööbikuaia» või «Itaalia värsside» võlusaladustest. Ka «Kaheteistkümnes» kostab puškinlike meloodiate kaja, Puškini neljajalgse jambi rütm aga pulseerib lakkamatult poeemis «Kättemaks», mis ühendab ajalehereportaaži detailsuse ja paljude aastate sündmuste filosoofilise tõlgendamise.

Rahmaninov oli sellest muusikute tõust, kes olid veendunud, et muusika tähtsaim element on meloodia, et just tema suudab kõige nõtkemalt tungida nähtuse sügavusse ja kõige täpsemalt reprodutseerida selle olulisimaid jooni.

Õnnistatud tohutu meloodiaandega, jagas Rahmaninov seda heldelt kõigile žanritele. Meenutagem kõigi nelja klaverikontserdi teemasid, ooperit «Aleko», tema romansilüürikat, klaveriprelüüde ja «Etüüde-pilte», et taas veenduda, kuivõrd võimas ja väljenduslik on Rahmaninovi loomingu ammendamatu meloodiavool.

Tema muusika sügav emotsionaalsus (Tšaikovskilt päritud joon) koos meloodilise väljenduse kujundlikkuse ja iluga (kõnelemata tema stiili teistest mitte vähem täiuslikest elementidest) muutsidki Rahmaninovi muusika kergesti tajutavaks ja mõistetavaks. See on teinud tema muusika lähedaseks nii professionaalsetele muusikutele kui ka asjaarmastajatele.

Aastail, mil moe tagaajamist ja keigarlikkust esitati kunsti tõeliselt kaasaegse suuna pähe, kõneles Rahmaninov oma muusikaga siiralt ja ärevalt sellest, mis oli tal hinges. Hinges aga oli nii rõõmu kui süngust, nii mõtlikkust kui unistusi. Nagu elus.

Rahmaninovi muusikas kõlas ainult see, mis pääses valla hinge põhjast ja jõudis klaviatuurile, noodipaberile, seejärel aga kontserdisaali, kus kutsus esile silmapilkse reageeringu inimeste poolt, kes on võimelised vahetult tunnetama muusikat. Selliseid inimesi on enamus. Just siit tuleneb Rahmaninovi populaarsus.

Tal ei ole ei «Aastaaegu», ei «Laste albumit», ei «Nata-valssi», ei «Väikesi luikesid», mis on mänginud suurt osa koduse musitseerimise arengus, muusikalise maitse õilistamisel. Kuid jõukohane

osa tema loomingust, Prelüüdid *cis*-moll ja *g*-moll, Eleegia, «Sirel», «Polichinelle», Polka ja palju muud, kõlab pidevalt kodudes ja perekondlikel õhtutel.

Siit ongi tõenäoliselt alguse saanud legend Rahmaninovi «salonglikkusest». Millistes «salongides» siis kõlas tema muusika? Kes olid need «salongimuusika» harrastajad? Nimetame ainult mõned nimed: Tšaikovski, Lev Tolstoi, Tšehhov, Repin, Stanislavski, Šaljapin, Gorki. Siin on mainitud vaid väike rühm Rahmaninovi heliloojaande austajaid. Rahmaninov omakorda oli nende kõigi austaja.

Rahmaninovi komponistitalendi kohta ei saa öelda: see arenes. Ei, see lõi lõkkele. Nooruses, esimestel konservatooriumiaastatel, mis olid pühendatud peaasjalikult pianismile, talent nagu oodanuks, kuni muusik inimesena küpseks saab. Alles pärast seda lõi loitma lõkke leek. Edasi aga toetasid loomingulist põlemist elu ise, ajastu, Rahmaninovi hingerikkused. Ja leek, haarates üha laiemat ala, tõusis üha kõrgemale. Kuid kahel korral leek kustus. Esimesel korral kolmeks aastaks, teisel — kümneks. Need kaks katastroofi etendasid tohutut osa helilooja elus.

Kuulates süvenenult Rahmaninovi muusikat, lugedes tema kaasaegsete mälestusi, helilooja kirju, näed enda ees erakordselt terviklikku, puhast, peaaegu karmuseni ranget loomust. Loominguja isikubiograafia põimuvad Rahmaninovi puhul tihtipeale lausa traagilisel viisil, alates lapseaastaist kuni elu viimase rajajooneni . . .

Väevalt võib tema loomingu ühe põhisuuna, traagilise suuna tekkepõhjusteks pidada üksnes hingelisi traumasid ja ebaõnnestumisi, ignoreerides tolle pingelise «raske ajastu» sotsiaalse elu tegureid. Kuid oleks vale ka eitada saatuselöökide ahelat helilooja isiksuse kujunemise aastatel.

Põlvnedes vanast aadliperekonnast, veetis Rahmaninov oma varased eluaastad majas, kus jõukus aasta-aastalt vähenes ja õhkkond muutus üha närvilisemaks. Nähtavasti vanaisalt ja isalt päritud muusikalised võimed viisid ta Peterburi konservatooriumi. Seal aga ei mõistetud poisi annet. Abi saabus õigel ajal: tädipoeg Aleksandr Ziloti, kes oli Liszti lemmikõpilasi, hindas õigesti kaheteistkümneaastase muusiku võimeid ja suunas ta Moskva konservatooriumi N. Zverevi klassi. Zverev võttis enda peale kõik poisi edasise kasvatusega seotud hoole ja kulud. Aastad, mis Rahmaninov veetis Zverevi kodus ja klassis, on täidetud lakkamatute, täpselt reglementeeritud õpingutega. Need soodustasid rangeima enesedistsipliini, kõrge töökultuuri väljakujunemist. Siin, Zverevi klassis, pandi alus Rahmaninovi pianismile, mis konservatooriumi vanemal kursusel sai artistliku «lihvi» Aleksandr Zilotilt. Kompositsiooniõpinguid juhendasid Tanejev ja Arenski. Kõikjal Moskva konservatooriumis, eriti aga Tanejevi ja Zverevi klassides, valitses Tšaikovski kultus.

14—15-aastasena kirjutab Rahmaninov mõned klaveripalad,

sealhulgas ka «Meloodia», mis pole oma poeetilist võlu kaotanud tänapäevani. Alates 90-ndate aastate algusest ilmuvad küpsed teosed mitmesugustes žanrites: Esimene klaverikontsert, ooper «Aleko», «Eleegiline trio» Tšaikovski mälestuseks, sümfooniline poeem «Kalju», esimesed oopused romansse, sealhulgas sellised šedöövrid nagu «Oh ära laula, kaunitar», «Oo, kaua vaevlen ma», «Armusin oma õnnetuseks».

Suure Teatri publik võttis kahekümneaastase Rahmaninovi tema «Aleko» esietenduse õhtul soojalt vastu. Sel õhtul esietendus kaks teost: Rahmaninovi esimene ooper ja «Jolanthe», Tšaikovski viimane ooper. See nagu sümboliseerinuks teatepulga üleandmist põlvkonnalt põlvkonnale ...

Ootamatu katastroof puhkes 1897. aasta kevadel seoses Esimese sümfoonia esiettekandega. Soovides Rahmaninovile kõige paremat, otsustas A. Glazunov tutvustada Peterburile Rahmaninovi sümfooniat. Tuleb aga öelda, et dirigeerimine ei olnud kuulsa helilooja tegevuse tugevaid külgi.

Sümfoonia kukkus läbi. Kriitikud, eriti C. Cui, olid halastamatud. Kuid kõige julmemaks kriitikuks osutus autor ise. Mõistes küll, et loid, ilmetu dirigeerimine ilma dünaamiliste varjunditeta, aeglustatud tempodes moonutas muusika iseloomu ja mõtet, valab Rahmaninov iseend siiski üle hirmus ülekohtuste etteheidetega. Ebaõnnestumine tõi kaasa kõige kohutavama: helilooja kaotas usu endasse. Siin on katkend tema kirjast B. Assafjevile: «Pärast seda Sümfooniat ei loonud ma ligi kolm aastat midagi. Sarnanesin inimesega, kes on saanud rabanduse ja kellel pikaks ajaks on halvatud nii pea kui ka käed ... Sümfooniat ma ei näita ja testamendis keelan sellega tutvumise ...»[1]

Rahmaninovi toob äärmise apaatia seisundist välja metseeni, ooperiteatri omaniku S. Mamontovi ettepanek asuda tööle dirigendina. Nii saab 1898. aastal alguse dirigenditegevus — veel üks Rahmaninovi universaalse muusikaande ilminguid.

Hingelisest kriisist ülesaamist tähistab Teise klaverikontserdi loomine. Kontsert on pühendatud arst-hüpnotisöör N. Dalile tänutäheks ebatavalise peenetundelisuse eest, mida too ilmutas Rahmaninovi elu raskel perioodil. Nagu püüdes tasa teha loomingulise apaatia aastail kaotatud aega, alustab helilooja uue sajandi esimestest aastatest peale pingelist loomingutegevust. Ajavahemikul 1900—1905 on loodud kantaat «Kevad», Tšellosonaat, Kümme klaveriprelüüdi, kaks ooperit («Ihne rüütel» ja «Francesca da Rimini») ning 27 romanssi.

Ka edaspidi, kaheteistkümne aasta vältel, ei nõrgene loomingu vool. Samasse aega kuuluvad kontserdireisid, mis tõid kaasa triumfaalse tunnustuse tema pianistiandele. 1904. aastal saab Rahmaninov Suure Teatri dirigendiks ja saavutab kohe vankumatu autoriteedi. Juba tollal häirivad teda mõtted, mida ta väljendas aastaid

[1] Воспоминания о Рахманинове. М. 1957, lk. 260.

hiljem: «Ma pole kunagi suutnud otsustada, missugune on minu tõeline kutsumus — helilooja, pianist või dirigent. On hetki, mil mulle näib, et ma peaksin olema ainult helilooja, mõnikord ma mõtlen, et olen ainult pianist. Nüüd, kus suurem osa elust on elatud, vaevab mind alatasa mõte, et end eri alade vahel killustades pole ma leidnud oma tõelist kutsumust.»

Nii ebaõiglaselt hindab suur muusik oma ande kõige õnnelikumat omadust, selle hämmastavat mitmetahulisust. Kordame: Rahmaninov oli keerukas natuur. Juba tema kõige varasemates teostes võib kuulda seda vahetut, avalat tundeväljendust, mis on omane Glinkale, Schubertile, Tšaikovskile. Kõik, kes teda lähedalt tundsid, hindavad üksmeelselt tema hingeomadusi, mille hulgas eriliselt tõstetakse esile hingepuhtust, õiglust ja printsipiaalsust. Kuid oma sisemaailma tungida laskis Rahmaninov vaid väheseid.

Hingelt romantik, väldib ta elus romantilisi poose, ei otsi kaastunnet, kaasaelamist. Kuid muusikas kõneleb ta erutatult, alati siiralt teda ümbritsevast maailmast. Isegi kõige impulsiivsema dünaamika puhul ei kaota ta enesekontrolli, temperament ei lämmata teda, kuigi nii tema muusikas kui ka mängus tihti lõõmab tuli. Ja selle põhjuseks on vajadus muusika nimel valitseda ennast, samuti nagu orkestrit ja lava.

Rahmaninov, kes oli igapäevases elus seltsimatu ja avaldas end vaid kõige kitsamas ringis, tundis sügavat vajadust suhelda inimestega, inimhulkadega. See sai võimalikuks ainult tema esinemistel — klaveri taga või dirigendipuldis.

Oma kontsertidesse suhtus Rahmaninov nagu pidupäevadesse. See polnud üksnes iga kunstniku mõistetav vajadus edu järele, vaid midagi suuremat ja sügavamat: «Võtke mult kontserdid, ja minu elul on lõpp,» kõneles ta oma lähedastele sõpradele.

Geniaalse pianistina, Liszti ja Rubinsteini traditsioonide pärijana köitis Rahmaninov auditooriumi ettekande paatose ja kirglikkusega. See tulenes tema isiksuse omadustest ja iseärasustest. Tema klaverikontserdid on «muusikalised romaanid», mis oma sügavuse, võlu, tüüpiliselt veneliku vaimu poolest meenutavad Tolstoi ja Tšehhovi lehekülgi, Levitani lõuendeid, Nadsoni, Bunini, Tjuttševi värsse ...

Kõneldes oma mälestustes Rahmaninovist kui oma ajastu väljendajast, puudutab Marietta Šaginjan üht tähtsaimat probleemi: «Sügavalt kaasaegne arusaamine, mida nimelt tähendab oma ühiskonna, oma ajastu inimese vajaduste ja iseloomu kujutamine muusikas. Jutustus ajaloolisest teelahkmest, tšehhovlikult tahtetust intelligendist, kes igatseb tegevuse ja selguse järele ega oska leida rakendust sisemistele jõududele.» Ja edasi märgib Šaginjan tabavalt, et väljapääs oli leitud «suures südamlikus inimlikkuses, armastuses kauni alge vastu inimeses, mis juhibki võitlust parema elu eest inimese jaoks».

Kõigis neljas kontserdis — nooruslikust romantikast kantud Esimeses (1891), kõige uhkemas, sädelevas ja südamlikus Teises

(1901), peene poeesiaga kütkestavas Kolmandas (1909) ja karmis Neljandas (1926), eriti aga just Teises ja Kolmandas kontserdis ilmnevad Rahmaninovi ande parimad küljed kõige täielikumalt. Kõige rohkem on just need kontserdid toonud talle maailmakuulsust. Tähelepanu köidab see, et kontsertide finaalis kõlab kirkalt optimistlik muusika, mis on omamoodi kontrastiks Rahmaninovi paljudele dramaatilise ja traagilise iseloomuga teostele. Traagilised meeleolud aga esinevad Rahmaninovi muusikas sedavõrd tihti, et kerkib mõte «traagilisest suunast» tema loomingus. See suund saab alguse Noorpõlvesümfooniast, millest on valminud ainult esimene osa.

Karmides dramaatilistes värvides on kirjutatud varane sümfooniline poeem «Vürst Rostislav», mis on inspireeritud A. K. Tolstoi poeemist. Tume koloriit on ülekaalus Rahmaninovi kolmes ooperis. Traagilise üksinduse teema kõlab orkestrifantaasias «Kalju», mille kujundid pärinevad Lermontovi luuletusest ja Tšehhovi jutustusest «Teel». Epigraafiks Esimesele sümfooniale võttis Rahmaninov sama tsitaadi Evangeeliumist, mida näeme «Anna Karenina» alguses: «Minu päralt on kättemaksmine.» 1892. ja 1893. aastail on kirjutatud kaks «Eleegilist triod», teine neist on pühendatud Tšaikovski mälestusele. Traagikast tulvil on Muusikaline hetk *h*-moll (1896), sajandi algaastail loodud romansid — «Saatus» Apuhtini sõnadele ja Beethoveni Viienda sümfoonia teemal ning «Värske haua kohal» Nadsoni värssidele. 1909. aastal valmib sümfooniline poeem «Surnute saar», inspireeritud Arnold Böcklini samanimelisest maalist. Lõpuks, kõik neli USA-s loodud suurteost, «Variatsioonid Corelli teemal» klaverile (1931), «Rapsoodia Paganini teemal» (1934), Kolmanda sümfoonia finaal (1936) ja «Sümfoonilised tantsud» (1940), sisaldavad keskaegse matuseviisi, sekventsi «*Dies irae*» teema töötluse.

Seega on jälgitav helilooja pidev loominguline tung traagiliste teemade poole, mis saab alguse möödunud sajandi 90-ndatest aastatest ja kestab viimaste eluaastateni. Milliseid sündmusi siis kajastab Rahmaninovi muusika? Mis vene ühiskonna elus surus sellise traagilise pitseri helilooja hingemaailmale? Kõige paremini vastavad sellele Bloki read «Kättemaksust»: «Too oli aeg, mil usu kaotas meil igaüks ning nõrkes teel: maa kohal võidurikkalt laotas kõikvõimas öökull tiibu veel.»[1] Neile aastaile aga järgnes reaktsiooni võimutsemine pärast 1905. aastat, lahkhelid vene intelligentsi leeris. Seejärel algas Esimene maailmasõda ja Rahmaninovile ning tema lähemale ümbruskonnale vastik hurraapatriotismi ving; Veebruari- ja Oktoobrirevolutsioon, mida ta ei mõistnud, ning lõpuks kakskümmend viis aastat emigratsiooni. Selline on Rahmaninovi teoste kujude, ideede, meeleolude, inimsaatuste sotsiaalne taust.

[1] Siin ja edaspidi tõlge K. Kangurilt (A. Blok, «Öövikuaed». Kirjastus «Eesti Raamat», Tallinn 1972, lk. 264). A. Blok mõtles öökulli all reaktsioonilist riigitegelast L. Pobedonostsevit (1827—1907). *Tõlk.*

Kuid neilsamul aastail sünnib protest, mis kasvab üle rahva raevuks isiksuse lämmatamise, õigusetuse, isevalitsuse vastu. Neil aastail loob V. I. Lenin «Töölisklassi Vabastusvõitluse Liidu». Vene ühiskonna kõige progressiivsem osa toetab marksistliku partei loomisele viivat liikumist või tunneb sellele kaasa.

Pilvedega kaetud taevasse tekivad sinavad laigud, mis sisendavad lootust, suurendavad võitlejate jõudu; kasvab usk oma jõusse, usk sellesse, et «sädemest tõuseb leek». Rahmaninov tajub erksalt toda värsket eluhingust, kajastades oma muusikas seda, mis tõuseb pimeduse ja kurjuse vastu. «Öö d tunneta — ja mõistad valgust,» kirjutas Blok «Kättemaksu» proloogis.

«On kevad teel, on kevad teel!» Esmakordselt kõlas see elu kevadise uuenemise tunne romansis «Kevadveed» (1896) Tjuttševi luulele. Seejärel kuuleme seda marsirütmis, millega lõpeb Teise kontserdi finaal (1901). Nagu vastuseks rõõmsale hüüatusele «On kevad teel!» kaiguvad kantaadis «Kevad» (1902) täiekõlalises kooris Nekrassovi värsid «Käib haljas kohin üle maa!». Aasta hiljem valmivad Kümme prelüüdi. Üks neist, prelüüd *D*-duur, kütkestas Repinit. «Järv kevadise suurvee ajal . . . kevadine veetulv» — nõnda tunnetas, sellisena nägi seda suur kunstnik.

Selle kõrval on teine prelüüd — *Es*-duur, mis on iseloomult suguluses Chopini etüüdidega. Ka prelüüdides *B*-duur ja *g*-moll kõlavad fanfaarihõiked, kostab marsirütm, kutsudes õitsvasse maailma, mis on küll olemas, kuid kuhu on raske pääseda. Need kujundid ja tunded on lähedased Teisele sümfooniale, mis on kirjutatud 1906. aastal ja kanti esmakordselt ette kaks aastat hiljem. Vene maastiku võlu õhkub sümfoonia sissejuhatuse ja III osa lehekülgedelt. I osa dramaatilised kokkupõrked nagu hajuvad II osa trotslikus marsimuusikas ja täisverelises, avaras finaalis.

Teine sümfoonia on üks Rahmaninovi rahvalikumaid teoseid. Võimalik, et ta sündis 1905. aasta sündmustega seotud mõtete mõjul. Muusikas väljendub usk tulevikku.

Nagu Tšaikovski, nii ka Rahmaninov mõtiskleb alatasa inimelust, saatusest, surmast. Teemad, mida on kehastatud mitmes teoses, ühinevad helilooja ühes komplitseerituimas partituuris. See teos on «Kellad» (1913), poeem orkestrile, koorile ja solistidele (Edgar Poe tekst Balmonti tõlkes). Rahmaninovile olid «Kellad» kõige armsamaks teoseks. Selles väljendas helilooja kõike seda helget ja sünget, mis teda rõõmustas ja piinas. Neljaosalises teoses jäädvustusid elukevade hõbedane helin, kuldsed pulmakellad; häirekella vaskne, ärev kõmin ja matusekellade «raudne valus heli». Koos Teise ja Kolmanda klaverikontserdiga on «Kellad» Rahmaninovi loomingutee kõrgpunkte.

Esimese maailmasõja eelsed aastad pole täidetud üksnes heliloominguga, vaid ka arvukate kontserdireisidega Euroopa maades ja kogu Venemaal, kaasa arvatud sellised linnad nagu Kursk, Orjol, Kišinjov, Poltaava, Jekaterinodar, Varssavi, Minsk, Kaasan, Kiiev. Neid aastaid märgistab tihe sõprus Šaljapiniga, kohtumised

klaveri taga Neždanovaga, Sobinoviga, Košitsiga. Need kunstnikud said Rahmaninovi romansside esimesteks tõlgendajateks. Nad panid aluse interpretatsioonistiilile, mille väljatöötamisest võttis osa suurel määral helilooja ise. Rahmaninovi romanssides peegeldus vene poeesia rikkus alates Puškinist ning Lermontovist ja lõpetades Brjussovi, Balmonti, Severjanini ning Blokiga. 80-st romansist on ainult kuus kirjutatud välismaiste poeetide — Goethe, Heine ja Hugo luulele.

Nagu klaverimuusikas, nii ka romanssides näitab Rahmaninov end selgelt kontsertliku esituslaadi pooldajana. Õigesti märgivad mõned tema loomingu uurijad, et Rahmaninov on kõrvuti Šaljapini, Katšalovi ja Kommisarževskajaga üks vene interpretatsiooni renessansi silmapaistvamaid ilminguid. Välisgastrollide tulemusel saab Rahmaninovi kui pianisti ja dirigendi nimi Euroopa maades ja USA-s üha tuntumaks.

Varsti pärast Oktoobrirevolutsiooni, 1917. aasta novembris, sõitis Rahmaninov koos perekonnaga Nõukogude valitsuse loal välismaale. algul Šveitsi, siis Taanimaale ja 1918. aasta novembris Ameerikasse. Siin arenes suure vene muusiku aastatepikkune kontserditegevus. Peagi saavutab Rahmaninov maailma esimese pianisti positsiooni. Iga tema esinemine saab sündmuseks. Kõige rohkem mängib ta oma teoseid, eriti tihti Teist kontserti, soolokavades aga prelüüde, etüüde-pilte, muusikalisi hetki ja teiste heliloojate: Skrjabini, Medtneri, Beethoveni, Schumanni, Chopini, Liszti, Brahmsi ja Griegi muusikat.

Mööduvad aastad. Kasvab suurima pianisti kuulsus. Nagu varem, Zverevi juures õppides, veedab Rahmaninov ka nüüd iga päev tunde klaveri taga. Ta on kõrge kunstnikuprofessionaalsuse eeskuju. Vaatamata menule, mis tahes auditooriumi vaimustatud vastuvõtule, täielikule perekondlikule heaolule, närib teda kogu aeg mingi uss, andmata rahu. Kus ta ka kanda ei kinnitaks — Ameerikas, Prantsusmaal või Šveitsis —, kõikjal püüab ta luua miljööd, võimalust mööda isegi maastikku, mis meenutaks kodu, Venemaa avarusi. Endiselt on lemmikpuudeks kased, lemmiklõhnaks lõkkesuits. Aga kuidas on inimestega? Lõpmatule tuttavate hulgale, kohtumiste kaleidoskoobile vaatamata on lähedasteks inimesteks, peale mõne üksiku erandi, inimesed Venemaalt. Mööduvad aastad. Helilooja Rahmaninov vaikib. Alles kümne aasta pärast leiab ta eneses jõudu korrastada Neljanda kontserdi ammused visandid ja teos lõpetada. Esimeseks kodumaast eemal loodud uueks teoseks saab «Kolm vene laulu koorile ja orkestrile». Kas see pole tähendusrikas! Esimese neist («Ah sa, Vanka») kirjutas ta üles Šaljapinilt, teise («Valgenäosed, punapõsksed») laulis talle tuntud vene laulude esitaja N. Plevitskaja; kolmas oli tuttav lapsepõlvest («Üle jõe, jõe kiire»).

Pärast uut viie aasta pikkust vahet pöördub Rahmaninov hispaania laulu «Folia» poole. Seda on korduvalt kasutanud paljud heliloojad, sealhulgas ka Liszt. Rahmaninov kirjutab sellel teemal

tsükli klaverivariatsioone, mis on koondatud rapsoodialähedaseks vormiks. Kolm aastat hiljem ilmub üks Rahmaninovi tähelepandavamaid teoseid, tema «Rapsoodia Paganini teemal» klaverile ja orkestrile. 24 variatsiooni Paganini tuntud Kapriisile *a*-moll võiks nimetada Rahmaninovi Viiendaks klaverikontserdiks. Neid võiks nimetada ka sümfooniliseks poeemiks, eriti pärast seda, kui suur vene ballettmeister Mihhail Fokin Rahmaninovi teadmisel ja heakskiidul lõi balletistsenaariumi, milles väljendub üksikasjaliselt helilooja partituuri süžeeline dramaturgia. Kadedusest, kuulujuttudest ja intriigidest ahistatud suure kunstniku traagika, kes sureb üksinduses ja viimastel minutitel otsib kaitset oma viiulilt — see tragöödia erutas väga Rahmaninovi, kes võttis ootamatult aktiivselt osa Fokini balleti saatusest.

Eriline koht Rahmaninovi pärandis on tema Kolmandal sümfoonial. See on teos, milles traagilise jõuga leiab väljenduse kodumaaigatsuse teema. Eepilised, borodinlikud intonatsioonid kõlavad selle teose peateemas. Kütkestav rahmaninovlik «idamaa» kõlab laskuvate sekventside vanikutes. Nende meloodiline tuum on lähedane Tšaikovski Kuuenda sümfoonia I osa kõrvalteemale. Rahmaninovi sümfoonia III osas — finaalis — ilmub kiire marsiliikumine, mille asemele tungib teravakõlaline *fugato* juba mainitud «Dies irae» teemal. Kuid helilooja otsekui lükkab otsustava viipega kõrvale viirastused ja rõhutab seda helget ning võimsat alget, mis on kätketud vene tantsuviisi. Viimase arendus annab muusikale kujundliku ilmekuse ja veneliku uljuse. Sellesse ringi kistakse kaasa ka sümfoonia algusteema, kuid kõrgustesse, piduliku ja uhke kulminatsiooni tasemele tõstetuna. Kõik Rahmaninovist kirjutanud autorid on üksmeelselt arvamusel, et Kolmas sümfoonia on autobiograafiline teos, et alaline mõte Venemaast ei andnud rahu inimesele, kes kõigi juurte — keskkonna, kasvatuse ja loomingu kaudu oli lahutamatult seotud kodumaaga.

Viimane teos on «Sümfoonilised tantsud». See koosneb kolmest osast. Tantsuliikumist käsitleb helilooja väga tinglikult, sest tema mõtteid köidavad tantsu asemel hingeseisundid — päeval, videvikus ja kesköösl. Nagu teisteski viimaste aastate teostes, sisaldub ka «Sümfoonilistes tantsudes» sügavalt traagilisi lehekülgi.

Suure Isamaasõja alguspäevil tunnetas Rahmaninov eriti teravalt sidet oma isamaaga. Kontserdid Punase Risti heaks, Nõukogude konsulile New Yorgis üleantud tšekid suurte summadega oli konkreetne abi, mida ta püüdis kodumaale osutada raskeil päevil. Ärevus kodumaa saatuse pärast tungis suure vene muusiku ellu tema viimastel aastatel, päevadel, tundidel . . .

. . . On heliloojaid, kellele mõeldes tekib süütunne, maksmata võla tunne. Need on heliloojad, kelle muusikat kõrgelt hinnatakse, aga vähe mängitakse. Sergei Rahmaninovile mõeldes on meie südametunnistus puhas. Teda armastatakse. Tema muusika kõlab

pidevalt. Olgu kontsertidel või kodudes, ikka rõõmustab ta oma hämmastava iluga, erutab kujundite lõputu vooluga. Need kujundid on mõistetavad kõigile, kuid eriti lähedased igaühele, kes on suu ja südamega joonud vene kultuuri allikast.

IGOR STRAVINSKI

1882—1971

Neil aastail, mil 1905. aasta tormi läbinud ja oma «rahutusse vanadusse» astunud Rimski-Korsakov kirjutas «Kuldkikka», vene tsarismi nürimeelsust väljanaerva pamflettooperi, mil Glazunov lähenes oma loomingutee lõppjärgule, Skrjabin aga sai valmis «Ekstaasi poeemi», ilmus kontserdikavadesse ja ajakirjandusse uus nimi — Igor Stravinski. Ta astus XX sajandisse kaheksateistkümneaastase noorukina, kes kuulus vahetult muusikaga seotud perekonda ja keskkonda. Tema isa Fjodor Stravinski oli üks Maria teatri alussambaid. Bassirepertuaari peamise osatäitjana valdas ta näitleja ümberkehastumise kõrget tehnikat, laialdane muusikaline haritus aga tegi ta peajagu kõrgemaks lavakaaslastest.

Suurde korterisse Krjukovi kanali ääres päris teatri külje all kogunesid tihti huvitavad inimesed: Rimski-Korsakov, ballettmeister Petipa, sageli ka Dostojevski, peremehe töökaaslased teatrist, maalikunstnikud, teiste kunstiliikide esindajad. Lapsi «täiskasvanute poolele» ei lastud. Loomulikult oli muusika Stravinskite peres au sees. Kuid võib-olla just seepärast ei pööratud tähelepanu laste muusikaõpinguile. Rubinsteini õpilane Kašparova õpetas Igorile klaverimängu. Improvisatsioonikatsed mõisteti hukka, sest neile kulus aeg, mis oli määratud Czerny etüüdidele.

Juba jäi seljataha gümnaasium; Stravinskist sai ülikooli juriidilise fakulteedi üliõpilane, kuid muusika oli ikka kõrvalharrastuseks. See, mida ta komponeeris, jäi «asjaks iseeneses», välismaailmale tundmatuks. Ülikoolis sai Stravinski lähedaseks sõbraks Vladimir Rimski-Korsakoviga, helilooja pojaga. Peagi avanes võimalus näidata oma töid kuulsale muusikule. See suhtus algaja helilooja teostesse tähelepanuga, kuid otsekohese inimesena lausus oma otsuse ülimalt kategoorilises vormis. Kriitika puudutas näidatud katsetusi, mitte aga andekust, mida Rimski-Korsakov nähtavasti hindas küllalt kõrgelt. Soovitades mitte astuda konservatooriumi, tegi Rimski-Korsakov ettepaneku, et hakkab perioodiliselt läbi vaatama kõike, mida Stravinski on kirjutanud. Nii sai Stravinskist ühe suurima muusiku õpilane. Sellest, kuidas õpingud kulgesid, teame väga vähe. Neid kohtumisi ei varjatud saladuskattega. Lihtsalt sinna ei lastud kedagi kolmandat. Loomulikult oli Stravinski oma õpetaja ja tema kaasvõitlejate, «Võimsa rühma» heliloojate mõju all.

Stravinski Esimeses sümfoonias, mis kanti ette 1907. aastal,

on kerge märgata Glazunovi monumentaalsuse mõjutusi. Nii alustas «varane» Stravinski.

Juba järgmises teoses, vokaaltsüklis «Faun ja karjusneiu» Puškini värssidele, Stravinski «maitses keelatud vilja» — sellisena näisid tollal Debussylt alguse saanud hõrgud akvarelsed kõlad. Ka «Faunile ja karjusneiule» järgnevas «Fantastilises skertsos» oli ilmselt tuntav kõlapaleti impressionistlik käsitluslaad. Sama ilmnes ka teises sümfoonilises poeemis «Ilutulestik», mille pealkirigi juba assotsieerub nägemisaistingutega.

Stravinskit vapustas Rimski-Korsakovi surm (1908). Ta oli oma õpetajat armastanud nagu isa. Tema mälestusele pühendas helilooja «Matuselaulu» orkestrile. Selle teose saatus on traagiline. Pärast esiettekannet ta kadus. Ei partituuri ega orkestripartiisid pole siiani õnnestunud leida.

Terve ajajärgu Stravinski elus määras ära tutvumine S. Djagileviga, inimesega, kes oli pühendunud vene kunsti propageerimisele ning seisis «Mir Iskusstva» nime kandva ajakirja ja ringi eesotsas. Djagilev arvas, et XIX sajandi lõpu ja XX sajandi alguse vene kunstikultuuri väärtuse ning tähendusrikkuse ja teiselt poolt selle populaarsuse vahel Läänes valitseb vastuolu. Tema initsiatiivil organiseeritakse Pariisis «Vene hooajad», mille raames esitatakse nii oopereid, ballette kui ka sümfoonilist muusikat. Sügavalt lugu pidades vene kunstikultuurist — Rubljovi ikoonidest kuni oma kaasaegsete maalikunsti, teatri ja muusikani —, organiseerib Djagilev näitusi, loob suurepäraseid ooperi- ja balletikollektiive, tutvustab pariislasi ja Pariisi teatrite kosmopoliitset publikut Šaljapini, Jeršovi, Anna Pavlova, Karsavina ja Nižinski kunstiga. Ta «avastab» Mihhail Fokini ja alistab publiku ning ajakirjanduse Fokini lavastatud «Polovetsi tantsudega» «Vürst Igorist». Et veelgi suurendada vene balleti prestiiži, oli Djagilevi arvates tarvis eredat ja kummalist balletietendust, teiste sõnadega — oli tarvis näidata Pariisis vene muinasjutuballetti. Kuid ei saa ometi näidata «Küürselg-sälgu» kahtlase väärtusega muusikaga ja poole sajandi vanuse pehkinud koreograafiaga! Fokin pakub Ljadovile, kelle «Võlujärve» ja «Kikimora» partituurid kütkestasid oma rafineeritud fantastikaga, peenelt töödeldud libretot «Tulilinnu» süžeele. Muidugi, Ljadov kirjutanuks «Tulilinnu», kui polnuks võitmatut laiskust, mis vaevas teda suurema osa elust. Ljadov andis nõusoleku ja ... vedas alt. Aega jäi üsna vähe. Tekkis väljapääsmatu olukord. Siis meenus Djagilevile Stravinski. Risk oli suur. Kuid Djagilev uskus Stravinskisse.

25. juuni 1910 — see on Igor Stravinski maailmakuulsuse alguse täpne daatum. Sel päeval esietendus «Tulilind» Pariisi *Grand Opéra* laval. Stravinski esikballeti partituur on tervenisti läbi imbunud «hilisè Rimski» traditsioonidest. Tunda annavad end nii «Surematu Kaštšei» kui ka «Kuldkikas». Ja ometigi on see juba Stravinski, kes rabab tämbripaleti uskumatu värvirikkusega, pimestab selle hämmastava eredusega.

Järgmisel aastal ilmub «Petruška». Selle balleti kirjutab Stravinski Alexandre Benois' libretole. Nähtamatult viibib juures ka Blok oma «Palaganiga», Pierrot'ga, kes on Petruška lihane vend, kartongmõrsjaga, kes meenutab balleti kangelannat Baleriini, kellesse Petruška on traagiliselt armunud ja kelle pärast ta hukkub kõverjalgse Moorlase mõõgalöögist.

«Petruškat» «Tulilinnust» eraldava aasta jooksul vabaneb helilooja teda kammitsevast kookonikestast. Nüüd on ta juba täiesti Stravinski. Siin on kõik uudne: nii tänavapalagani «alatu» folkloor kui ka uued, seni kasutamata orkestratsioonivõtted. Uudne on ka vaba mitmehäälsus, milles ei ühendata mitte ainult mitu meloodialiini, vaid terved kihid, mis sisaldavad harmooniakomplekse, igaüks neist värvitud erineva tämbrigammaga. «Petruškas» kõneleb Stravinski lausa ennekuulmatus helikeeles, mis ometigi on mõistetav igaühele tänu teravalt teatraalsele kujundlikkusele, rahvuslikele allikaile, mis vahetult pärinevad XIX sajandi 30.—40-ndate aastate vene muusikalisest olustikust.

1913. aasta suvel puhkes Pariisis «grandioosne teatriskandaal», nagu ajalehed üksmeelselt kirjutasid. Süüdlane oli Stravinski, skandaali põhjus aga ballett «Püha kevad», alapealkirjaga «Paganliku Venemaa pildid». Huvi slaavi rahvaste kristluse-eelse perioodi vastu põhjustas N. Roerichi lõuendite ja Rimski-Korsakovi ooperi «Mlada» ilmumise ning Prokofjevi kavatsuse luua ballett «Aala ja Lollius». Kuid ükski neist teostest ei kutsunud esile sellist ärritust kui «Püha kevad». Stravinski lähtus viisikäändudest, mis on lähedased vene, ukraina ja valgevene tavandilaulude ja pillilugude vanimaile näidistele. Võib-olla olid nood aluseks tõelistele «vesnjankadele», mis kõlasid juba iidsetel aegadel Dnepri, Desna ja Berezina kallastel. Meil on teada, et Ustilugi mõisas Volõõnias kirjutas Stravinski üles iidseid, kes teab mitme põlvkonna jooksul suust suhu edasiantud laule.

Helilooja elustab muusikas hallipäise targa poolt juhitava suguharu kommete ürgse karmuse, elustab kevadiste ennustuste, loodusjõudude loitsimise tavandid, tütarlaste tõmbamise, Maa suudluse igivana riituse, Väljavalitu ülistamise ja lõpuks maa niisutamise tema ohvriverega. «Püha kevade» muusika on küllastatud sellise pingelise, stiihilise dissonantside jõuga, mida pole varem esinenud ühegi helilooja partituuris. «Kevade» muusikas on tähtis koht polütonaalseil konstruktsioonidel. Harmoonilise keele keerukus, mida veelgi süvendavad rafineeritud, lõõmava leegina pidevalt piirjooni vahetavad rütmid, põimuvad meloodiajõed — see kõik loob mulje mingist ürgsest metsikusest, kaugete esivanemate maailmast, kus loodus ja inimene kuulusid lahutamatult kokku.

Skandaalis, mis puhkes esietenduse õhtul, peeti esialgu süüdlaseks Stravinskit, kuid «Kevade» muusika rehabiliteeriti pärast seda, kui selle ettekanne sümfooniakontserdil kutsus esile kiiduavaldused. Kaalukas osa süüdistustest tuleb adresseerida Vatslav Nižinskile, andekale tantsijale, kel aga puudusid ballettmeistri

anne ja kogemused.[1] Hiljem on üks kriitikuid kirjutanud: ««Püha kevade» esiettekanne Pariisis meenub nagu midagi väga tähelepanuväärset, nagu Waterloo lahing, nagu esimene õhupallilend.»

Kõigis kolmes Stravinski esimeses balletis, mis moodustavad helilooja «vene perioodi» tuumiku, murduvad läbi erinevate tahkude tema muusikalise mõtlemise rahvuslikud jooned. Ka kolmes hilisemas teoses, «Sõduri loos», «Pulmas» ja «Mavras», leiab ta taas erinevaid võimalusi vene muusika rahvusliku omapära tõlgendamiseks.

«Sõduri loo» (1918) süžee aluseks on muinasjutud A. Afanasjevi kogumikust. Need kõnelevad ärakaranud sõdurist, kes kohtab kuradit. «Sõduri loo» žanri määratleb Stravinski selliselt: «Muinasjutt ärakaranud sõdurist ja kuradist, loetav, mängitav ja tantsitav.» Nikolai-aegsel Venemaal liikus ringi palju variante sellest muinasjutust, mis kujutasid kümneid aastaid kestva sõduriteenistuse raskusi.

Eemal kodumaast, elades 1913. aastast alates kord Prantsusmaal, kord Šveitsis, kirjutab Stravinski eriskummalise ja kohutava loo sellest, kuidas sõdur müüs hinge kuradile ja vahetas oma viiuli võluraamatu vastu. Raamat tõi talle fantastilisi tulusid. Ja kuigi kangelane ravib printsessi kurvameelsusest terveks, tantsib temaga tangot ja *ragtime*'i, lõpuks naitub temaga, jääb ta ikkagi endiselt vene sõduriks. Tasub vaid kuulata tema viiuli kaeblikku lõbusust, kui ta oja ääres istudes meelt lahutab, ja mõistame, kuidas vaevab sõdurit igatsus kodumaa järele, kus on ema, tare, mõrsja ja külakirik... «Sõduri loos» viirastub mingi ängistav, sümboolne alltekst... Tahtmatult meenub Rahmaninovi hingeline rahutus, mis sünnitas tema Kolmanda sümfoonia.

«Pulm» (1923) ühendab endas kantaadi, pantomiimi ja iidse vene pulmatavandi elemendid. Esitajate koosseis on ebaharilik: koorile ja solistidele lisandub «orkester», mis koosneb neljast klaverist ja valikust löökpillidest. Pole huvituseta märkida, et «Pulma» esiettekandel Londonis mängisid klaveripartiid prantsuse heliloojad Auric ja Poulenc, itaalia helilooja Rieti ja pianist Dukelski.

See instrumentaalansambel meenutab mingit omapärast, teravalt ja võimsalt kõlavat guslit.

Stravinski uuris hoolikalt muusikalist ja tekstilist materjali, pulmatavandite kogu «tseremoniaali», pulmarituaali tegelaste tulekute, minekute ja nende laulude «režissuuri», kuid kogu muusikalise koe lõi ise, kasutades ühtainukest tsitaati — laulu «Mähkisin end vööni kullasse, pärlinarmad maani rippusid». Vene rahvamuusikale omane mitmehäälsus õitseb peaaegu igas selle imepärase partituuri taktis.

[1] Ebaõnn jälitas ka mitmete teiste ballettmeistrite poolt tehtud edasisi katseid instseneerida «Püha kevadet». Nähtavasti on geniaalse muusikaga «Püha kevade» kui balletižanris teose puuduseks loid, ebadünaamiline stsenaarium. Viimane lavastus, mille 1965. aastal Suures Teatris tegid ballettmeistrid N. Kassatkina ja V. Vassiljov, põhineb nende poolt loodud uuel stsenaariumil. See seostab orgaanilisemalt lavategevust ja selle plastilist stiili muusikaga.

«Mavras» (1922) kasutab Stravinski Puškini «Majakest Kolomnas», mille on vodevilli laadis ümber töötanud Boriss Kohno. «Mavras» ei maksa otsida sügavaid probleeme. «Mavra» on ooperanekdoot. Selles valitsevad šarž, grotesk, paroodia, kuid mitte satiir, sest «Mavra» ei pöördu pilke, vaid sümpaatiaga Puškini-aegse Peterburi äärelinna poole. Muusikast õhkub kitarri saatel lauldavate laulude lüürikat. Pole juhus, et Stravinski eelistas Paraša aariale laulu «Ära laula, kanaarilinnuke, aias». Oma «ooperikese» pühendas Stravinski Puškinile, Glinkale ja Tšaikovskile, kelle portreed ehivad partituuri tiitellehte.

Raamatus «Minu elu kroonika» meenutab Stravinski oma ainsat kohtumist Tšaikovskiga: «... mul õnnestus fuajees näha vene publiku ebajumalat Pjotr Iljitš Tšaikovskit, keda ma kunagi varem polnud kohanud ja keda rohkem näha polnud mulle määratud ... Ma ei osanud muidugi ette kujutada, et see hetkeline kohtumine elusa Tšaikovskiga saab üheks minu kallimaks mälestuseks.» [1]

Ette rutates viitame teosele, kus Stravinski armastus Tšaikovski vastu sai muusikalise, loomingulise väljenduse. See oli 1928. aastal kirjutatud ballett «Haldja suudlus», mille autor nimetas «Allegooriliseks balletiks, mis on inspireeritud Tšaikovski muusikast». Balletis kasutas Stravinski temaatilise materjalina mitmeid Tšaikovski teoseid: «Hällilaulu tormis». «Humoreski», «Natavalssi», «Nokturni», «Skertsot», «Albumilehte», romanssi «Vaid see, kes tundnud on». Libreto, mille aluseks sai H. Chr. Anderseni «Lumekuninganna», kirjutas helilooja ise.[2]

Neil aastail, mil Euroopa kunstis üha aktiivsemalt areneb ekspressionism oma tunnete hüpertroofiaga, pöördub Stravinski otsekui tasakaaluks ammumöödunud aegade poole, ammutades sealt mitte üksnes süžeesid, muusikalist materjali, kompositsioonivõtteid, vaid eelkõige tagasihoitud emotsionaalsust, mis väldib tunnete ülemäärast väljavalamist. Nii ilmuvad balletid «Pulcinella» (1919), «Apollon Musagète» (1928) ja juba mainitud «Haldja suudlus», ooper-oratoorium «Kuningas Oidipus» (1927), «Psalmide sümfoonia» (1930), melodraama «Persephone» (1934), Oktett flöödile, klarnetile, 2 fagotile, 2 trompetile ja 2 tromboonile (1922—1923).

Stravinskit käsitlevas kirjanduses on kasutusel tema loominguperioodide järgmine jaotus: vene periood, mis lõpeb «Pulmaga», seega 1923. aastaga; neoklassitsistlik, mis kätkeb kolm aastakümmet kuni 1953. aastani; ja dodekafooniline periood, mis algab 1953. aastal ja mille tunnusmärgiks on Septett — esimene teos, milles dodekafoonia raevukas vastane pöördub Schönbergi-Weberni tehnika poole. (Mööngem siiski, et selline jaotus patustab skemaatilisusega ja annab ainult orienteeriva ettekujutuse Igor Stravinski «käekirja» evolutsioonist.)

Enamikus neoklassitsismi perioodi teostes säilitab Stravinski «eepilise rahu», «Pulcinellas» aga ka elurõõmu. See ballett valmis S. Djagilevi initsiatiivil. Viimane avastas Itaalia arhiivides ja Briti Muuseumi Raamatukogus kaks G. Pergolesi tundmatut koomilist ooperit ning sama helilooja 12 sonaati kahele viiulile ja bassile,[1] kantaadi, instrumentaalsüidi, gavoti ning Sümfoonia tšellole ja kontrabassile. Pealegi oli Naapolis leitud XVIII sajandist pärinev komöödiastsenaariumi käsikiri. Sellest kasvas välja süžee balletile Naapoli tänavate lemmikkangelasest Pulcinellast, tolle austajannadest Rosettast ja Prudencest, noorte kaunitaride kiivatest kavaleridest, Pulcinella näilisest surmast ja rõõmsast ülestõusmisest ning kolmedest pulmadest, mis peeti ühel ja samal päeval ja tunnil. Ballett «Pulcinella», mis lavastati Pariisis Leonid Mjassini poolt ja Pablo Picasso dekoratsioonidega, võitis kindla koha teatrite repertuaaris ja sümfoonilise süidi kujul ka kontserdilavadel.

Ja jällegi pöördub Stravinski kauge mineviku poole, tungides seekord sajandite sügavusse, antiikmütoloogiasse. Sealt leiab ta terve sarja legende Zeusi pojast Apollonist, üheksa muusa juhist. Balleti keskpunktiks on kolme muusa, laulumuusa Polühümnia, eepikamuusa Kalliope ja tantsumuusa Terpsihhore võistlus. Lõpuks Apollon kiidab Terpsihhoret ja tantsib ise, demonstreerides muusadele kõigi liigutuste parajust ja harmooniat, ideaali, mille poole tuleb püüda kõigis kunstides.

Stravinskile oli omane hämmastamapanev ümberkehastumisvõime. Seda ei ole märganud need, kes heidavad Stravinskile ette stiliseerimist. Ei «Pulcinellas», «Mavras» ega «Apollon Musagète'is» stiliseeri Stravinski itaalia muusikat, Puškini ajastu muusikat ega kaugeltki mitte antiik-kreeka muusikat, mille kohta leidus üksnes teoreetilisi andmeid ja kirjanduslikke tunnistusi. Säilitades omaenda, XX sajandi heliloojale omase kirjaviisi ja stiili, helikeele, instrumendivärvid, harmoonilised ja polüfoonilised võtted, Stravinski «muudab» end itaallaseks, Puškini kaasaegseks või siis Apolloni ja muusade dialoogide tunnistajaks paari-kolme suletõmbega, omapäraste meloodiakäändude ja instrumentaalse karakteristika abil. Ainult «Pucinellas» on ta, nagu juba mainitud, kasutanud Pergolesi materjale. Kuid ka need ta «jutustab oma sõnadega ümber». Ja kui siin võib kõnelda stiliseerimisest, siis on see eriline stiliseerimine — Pergolesi «Stravinski moodi».

Veel mõned korrad pärast «Apollon Musagète'i» köidab Stravinskit antiiksüžee. 1927. aastal kirjutab ta ooperi-oratooriumi «Kuningas Oidipus», seitse aastat hiljem melodraama «Persephone», 1948. aastal aga balleti «Orpheus». Need teosed mahu-

---

[1] И. Стравинский, Хроника моей жизни. Музгиз 1963, lk. 41—42.

[2] Stravinski suhtumist Tšaikovskisse näitab ilmekalt ka see, et ta orkestreeris mõned numbrid «Uinuva kaunitari» lavastuseks Londonis. (Nimelt oli balleti partituuri ainsasse eksemplari tehtud kupüüre.) Stravinski aimas Tšaikovski stiili järele sedavõrd ideaalselt, et ei olnud märgata mingeid «õmbluskohti».

[1] Siin on mõeldud ilmselt nn. triosonaate, mille esitasid 2 viiulit, *basso continue* (tavaliselt tšello) ja klavessiin, mis dubleeris *basso continue* partiid ja lisas sellele harmoonia. *Tõlk.*

vad neoklassitsistliku perioodi raamidesse. Kuid ka balletis «Agoon», mis ilmus 1957. aastal, on pealkirja järgi otsustades («agoon» tähendab kreeka keeles võistlust, vaidlust) tunda antiikset hõngu, kuigi balletil puudub süžee.

Esimene siin nimetatud teostest on «Kuningas Oidipus». Sophoklese tragöödia on Stravinski poolt ümber kujundatud pidulikult monumentaalses stiilis ooperiks-oratooriumiks. Selles on alal hoitud tegevuse stsenaarne kanvaa, kuid tegevuses endas, kõnedesaariates ja koori intonatsioonides puudub paatos, see kirglik hingestatus, millega kreeka tragöödiate kangelased vapustasid Hellase hiiglasuuri amfiteatreid, vaatajaid, kes jälgisid inimkarakterite tugevuse ja nõrkuse vaheldumist, võitlust saatusliku ettemääratusega. B. Jarustovskil oli õigus, kui ta näitas, et «Stravinski on kõigiti püüdnud Sophoklese tragöödiat objektiviseerida» [1]. Kuid isegi sellisel «objektiviseeritud» kujul jätab «Oidipus» sügava mulje oma meloodiliste kontuuride külma rangusega, vormide karmi monumentaalsusega, traagilise jutustuse napisõnalisusega, toimuvate sündmuste tähendusrikkusega. Oma rohkem kui neljakümneaastase elu jooksul kontserdi- ja ooperilavadel on «Kuningas Oidipus» saanud Igor Stravinski üheks populaarsemaks teoseks.

Uus pöördumine antiiksüžee poole on seotud vene baleriini Ida Rubinsteini (1885—1960) tellimusel loodud «Persephonega» (1934)[2]. Teos on kirjutatud melodraama žanris. Nii nimetati keskajal draamateoseid laulu, instrumentaalmuusika ja tantsudega. Balletis leidis kehastuse looduse igavene ringkäik, mida antiikmütoloogias sümboliseerib viljakusejumalanna tütre Persephone minek oma mehe Plutoni juurde allmaailma ja tema tagasitulek maa peale. Kurb ja tardunud loodus ning kevadiselt juubeldav loodus on edasi antud erakordse peenusega, kasutades orkestrit, sega- ja lastekoori ning vokaalsolisti. Lavategevuse aluseks on peaaegu staatiline pantomiim, mis koosneb põhiliselt poosidest, mitte lavalisest liikumisest. «Persephone» muusika on veel üks näide Stravinskile nii tüüpilisest «objektiviseerimisest», mis väldib otsest emotsionaalset eneseväljendust. Eriti hoidub Stravinski «esimeses isikus» kõnelemisest, kardab «ekshibitsionismi», see tähendab enesepaljastust. Tema seisukoht on, et helilooja asi on luua muusikat, mitte aga avada ennast muusika kaudu. Ja kui tema loodud muusika kutsub kuulajais esile erinevaid tundeseisundeid, on see kuulaja ja muusika vahel tekkinud kontakti tulemus. Selles protsessis ei mängi helilooja isik mingit rolli. Helilooja jääb kõrvale.

Sellele kontseptsioonile vastab ideaalselt «Psalmide sümfoonia», mis on loodud 1930. aastal «Jumala kiituseks ja pühendatud

[1] B. Jarustovski, Igor Stravinski. «Eesti Raamat», Tallinn 1973, lk. 171.

[2] B. Jarustovski andmeil valmis «Persephone» 1933. a. *Tõlk.*

Bostoni orkestrile tema 50. aastapäeva auks». Stravinski loominguloos on «Psalmide sümfoonial» tähenduselt analoogiline koht «Püha kevadega». Need kaks Stravinski partituuri on avaldanud ja avaldavad edaspidigi ülitugevat mõju XX sajandi muusikalise mõtlemise laadile.

Et kirjutada «Püha kevadet», polnud Stravinskil hoopiski vaja hakata paganausuliseks. Niisamuti polnud tal vaja «Psalmide sümfoonia» ja isegi ülaltoodud pühenduse loomiseks tarvis astuda mungaordusse. Piisas sellest, kui end esitleda mungakuues. See on veel üks, võib-olla kõige rabavam näide «ümberkehastumisest», millest oli juttu eespool.

Kolmeosalises sümfoonias on kasutatud kolme psalmi teksti. Kuid kummalisel kombel on helilooja suhtunud nende sisusse täieliku ükskõiksusega, kuivõrd ta lahendas sootuks teisi ülesandeid. Esimene neist on kõigi sümfoonia elementide, isegi vormikujundusprotsessi enese allutamine rangele polüfoonilisele distsipliinile. Seetõttu ilmnebki «Psalmide sümfoonias» otsene mittevastavus teksti «mõtte» ja selle muusikalise «helidesse seadmise» vahel. Sellele on korduvalt tähelepanu juhitud. Muu hulgas kirjutas üks uurijaid: «Fakt on see, et psalmide kõige rõõmsamad värsid on esitatud karmis instrumentatsioonis ja samasuguses karmis koorikõlas, kõige mõjurikkam episood aga on vastupidiselt teksti iseloomule («Laudate») esitatud allasurutud dünaamikas. See kinnitab, kui vähe sobib muusika «jumala kiituseks» loodud teosele. «Psalmide sümfoonias» valitseb range polüfoonia, mis kasutab ratsionaalselt iga viisikäändu ja saavutab kõrgeima väljenduse kahekordse fuuga vormis kirjutatud II osas.

Helilooja piirdus segakoori ja sümfooniaorkestri väljendusvahenditega, lülitades pealegi orkestrist välja viiulid ja vioolad. Selline askeetlikkus vaid rõhutas kavatsuse karmust. «Psalmide sümfooniaga» jõuab lõpule orkestrikirjaviisi areng romantismilt konstruktivismini. Romantikuil oli kõlaline sfäär tihendatud, uusromantikuil (Wagner, R. Strauss) aga muutus see «ületihendatuks»: kõik partituuri «korrused» täideti tihke liikuva faktuuriga. Impressionistid nagu «raiunuks sihid»; helidemetsas oli nüüd rohkem õhku ja iga oks oli nähtav tüvest kuni viimase lehetipuni. Stravinski läks veelgi kaugemale: ta «hõrendas» helikangast ja hõrendatud keskkonnas sai iga noot sündmuseks.

Õigus on arvukatel kriitikutel, kes üksteisest sõltumatult väljendasid mõtte, et ilmaski pole võimalik ette näha Stravinski iga järgmise teose žanrit, stiili, kirjaviisi, süžee suunitlust — niivõrd omaette seisab iga tema teos. Stravinskile oli omane harukordne joon, mida võiks nimetada mittekordamiseks. Mitte asjata ei kutsutud teda «tuhande ja ühe stiili heliloojaks».

Sõjaeelse aastakümne teoste seas — nende hulgas on Kontsert viiulile ja orkestrile (1931), juba mainitud «Persephone», Kontsert kammerorkestrile (1937), «Balletistseenid» (1938) — pakub erilist huvi ka ballett «Kaardimäng» (1937). Selle balleti muusika

on täis elavust ning võlu, ja kuigi miski puhtmuusikalises plaanis ei meenuta «Pulcinellat», lähendab neid teravmeelsus, kergus ja mänglevus, mis tulenevad nähtavasti laval toimuva «ebaehtsusest», kuna balleti kangelasteks on pokkerimängu kaardikomplekt.

Lava kujutab endast rohelise kaleviga kaetud mängulauda — kaardilahinguvälja. Iga masti juhtivad kaardid — Äss, Kuningas, Emand ja Soldat — on solistid, neid ümbritseb balletirühm, kuhu kuuluvad väiksemad kaardid. Peaosaline, tegevuse varjatud ja avalik tõukejõud on Džokker, kes oma äranägemise järgi segab kaarte, luues igasugu «kombinatsioone». Märganud, et Ristisoldat, ära kasutades Kuninga salakõnelust hooviminister Ässaga, püüab flirtida Ristiemandaga, loob Džokker uue kavala kombinatsiooni. Ballett koosneb kolmest «partiist» ja lõpeb Džokkeri vastu ühinenud «koalitsiooni» võiduga.

Palju vaidlusi, arusaamatust ja versioone põhjustas balleti viimaste taktide muusika, kus Stravinski ootamatult tsiteerib motiivi Rossini «Sevilla habemeajaja» avamängust. Võib arvata, et siin suur muusik lihtsalt «tegi ulakust» selleks, et esile kutsuda saali lõbusat reaktsiooni. Ette rutates mainigem, et seitseteist aastat hiljem kirjutatud Tsirkusepolkas tsiteerib ta kõige ootamatumas kontekstis ja väga lõbusalt Schuberti «Sõjaväemarssi», mis kuidagi ei «satu kokku» polka rütmiga.

«Kaardimängule» oli määratud saada viimaseks Euroopas kirjutatud sümfooniliseks partituuriks. Sellele järgnenud Sümfoonia *C*-duur lõpetas Stravinski juba USA-s, kuhu ta siirdus 1939. aastal. Suur muusik hülgas Vana Maailma, elanud üle viimase kahe aasta jooksul palju muret, olles matnud vanema tütre, ema ja naise. Rasked elamused avaldasid mõju tema tervisele. Algas protsess kopsudes, mis sundis teda veetma viis kuud sanatooriumis.

Vahetuks Ameerikasse sõidu põhjuseks oli Harvardi ülikooli ettepanek pidada sari loenguid muusikaesteetikast. Selle loengutsükli tulemusena ilmus huvitav, paljuski paradoksaalne raamat, mille Stravinski avaldas pealkirja all «Muusikaline poeetika». Tegelikult aga tingis USA-sse siirdumise mõõtmatult kaalukam põhjus kui eelseisev loengutsükkel — algas Teine maailmasõda. Euroopasse jääda oli ohtlik. Stravinski asus elama Hollywoodi, kus ostis endale villa. Sellest sai tema alaline peatuspaik peaaegu surmani.

Esimestel aastatel pärast ülekolimist, ilmselt teatud määral ameerika «kunstikliima» mõjul, muutub ka Stravinski huvidering. Nii sünnivadki Tango kahes versioonis — ühele ja kahele klaverile, «Tsirkusepolka «elevandisammul»», *Scherzo à la Russe* («Vene skertso») Paul Whitemani sümfodžässile, *Ebony Concerto* («Must kontsert») ehk Kontsert klarnetile ja džässorkestrile, mis on loodud tuntud džässklarnetisti Woody Hermani tellimusel; lõpuks muusika tüüpilisele Broadway revüüle «Seitse kaunist kunsti».

Et iseloomustada õhkkonda ja kombeid, mis ümbritsesid «Psalmide sümfoonia» autorit Uues Maailmas, kirjeldame episoodi,

mis kaasnes tema revüümuusika ettekandega. Stravinski sai telegrammi Philadelphiast, kus toimus revüü esietendus: «Suur edu punkt võiks olla sensatsiooniline kui te laseksite mister X-il teha mõned parandused orkestratsioonis punkt mister X töötleb isegi Cole Porteri [1] teoseid punkt palun telegraafiliselt kinnitada nõusolekut.» Stravinski telegrafeeris: «Mind rahuldab suur edu punkt Igor Stravinski.»

Selle muusika põhjal on loodud «Balletistseenid», mille hiljem lavastas ballettmeister F. Ashton Margot Fontane'i osavõtul.

Kuid peale loetletud mitte kuigi soliidse muusika lõi Stravinski neil aastail ka Eleegilise triptühhoni [2] Natalie Kussewitzky mälestuseks («Euloog», «Ekloog» ja «Epitaaf») ning Sümfoonia kolmes osas (1942—1945). Viimasel helitööl tasub peatuda. Sümfoonia on loodud rahututel sõja-aastatel 1942. ja 1945. aasta vahel. I osas, mis on kirjutatud tokaatavormis selle lakkamatu motoorsusega, muudavad valvsaks kujundid, mis sunnivad meenutama Honeggeri «Liturgilist sümfooniat» ja Šostakovitši Seitsmendat sümfooniat. Nimelt täidab neid kujundeid külma, mehaaniliselt muutumatu, kurjakuulutava, ebainimliku iseloomuga liikumine. See oleks nagu veel üks «kallaletungi» teema variant. Kas on see teema autori poolt «programmeeritud»? Selle küsimuse kohta on B. Jarustovski juba tsiteeritud töös huvitavalt ütelnud: «Stravinski oli tüüpiline «puhta» kunsti esindaja. Kogu elu järgis ta «kunst kunsti pärast» dogmasid, kogu elu võõristas kunsti sotsiaalset funktsiooni ega hoolinud oma kaasaja ärevaist sündmusist. Kuid suure kunstnikuna ei saanud ta objektiivselt ignoreerida oma epohhi rahutut atmosfääri.» [3]

Stravinski ise kirjutab Sümfooniast järgmist: «Sümfoonial pole mingisugust programmi, midagi sellist oleks minu teosest mõttetu otsida. Kuid võimalik, et oma tormiliselt vahelduvate sündmuste, lootuse ja meeleheite, lakkamatute piinlemiste, äärmise pinevuse ja lõpuks mõningase selginemisega on see raske ajastu jätnud sümfooniasse jälje.»

Vahetult pärast Sümfooniat, 40-ndate aastate lõpus ja 50-ndate aastate algul loodud teosed: ballett «Orpheus» ja ooper «Elupõletaja käekäik» on kirjutatud eri maneeris. «Orpheus» jätkab «antiiktsükli» («Apollon Musagète», «Kuningas Oidipus», «Persephone») neoklassitsistlikku stiili. «Elupõletaja käekäik» on ooper, mille süžee aluseks on inglise kunstniku Hogarthi (1697—1764) gravüürid. Ooperi kangelase lugu on õpetlik. Selles on ootamatu pärandus, Inglismaa pealinna patused ahvatlused, võrgutaja ja ka kurat, kelle abi kasutab varanduse läbilöönud logard.

Meie ees on taas Stravinski ootamatu kurv. «Elupõletaja käekäik» on täiesti tõsiselt võetav ooper, milles pole jälgegi eksperimenteerimisest. Selle helikeel on lähedane Mozartile, Rossinile,

[1] Cole Porter (1893—1964) — ameerika helilooja, muusikali «Suudle mind, Kate» autor.

[2] Nimetatud ka «Leinaoodiks». *Tõlk.*

[3] B. Jarustovski, Igor Stravinski, lk. 6.

kohati isegi . . . Puccinile. Ja ometigi on see tõeline Stravinski, keda võib kohe ära tunda.

1954. aastal erutas muusikamaailma sensatsiooniline teade: Stravinski pöördus dodekafoonia poole. Püstitati palju hüpoteese, selgitamaks, mis võis olla sellise esteetiliste vaadete murrangu põhjuseks inimesel, kes siiani kõneles dodekafooniast põlgusega. Seejuures ulatusid arvamused sügavamõttelistest psühhoanalüütilistest hüpoteesidest kuni väikekodanliku künismini. Kuid kõigis neis arvamusavaldustes rõhutati sõna «ootamatult». Oli see aga nii? Piisab sellest, kui tähelepanelikult, süvenenult kuulata Stravinski poolt viimase kahekümne viie aasta kestel loodud muusikat, et märgata helilooja järkjärgulist, mitte aga järsku küpsemist dodekafooniliseks «pattulangemiseks». Sellele viis ammune sidemete katkestamine reaalse tegelikkusega (Sümfoonia kolmes osas on erand!) kui ka rahvuslike joonte kadumine paljudes teostes, ja isegi lühikeste viisikäändude kombineerimine muusika «konstrueerimisel» — siit on vaid üks samm dodekafoonilise «seeriani».[1] Huvitav on, et Stravinski ja Schönberg oma teel ei kohtunud, sest dodekafoonia rajaja oli viimastes teostes, sellistes nagu «Uus psalm» ja «Ellujäänu Varssavist», eemaldunud ortodokssest dodekafoonilisest skolastikast. Teda mõjustas selleks inimlik valu, fašistide elajalikkus ja issand jumala täielik abitus. Viimase poole pöördubki Schönberg vihast ja põlgusest tulvil «Uues psalmis». Kõigest sellest jutustab Schönberg vapustava jõuga oma viimastel eluaastatel loodud muusikas.

Stravinski aga pöördub alates Septetist (1954) [2] «seeriate» poole. Tõsi, ka siin ta omavolitseb. Septetis ei koosne seeria mitte 12-st, vaid kõigest 8 helist. «Kaanonites Dylan Thomase mälestuseks» on kasutatud isegi 5-helilist seeriat.

Mõnes viimastel eluaastatel loodud teoses kasutab Stravinski Vana Testamendi teemasid ja tekste: «Prohvet Jeremiase nutulaul» [3] (1958), müsteerium «Veeuputus» [4], kantaat «Jutlus, Tähendamissõna ja Palve» (1960). Viimasel aastakümnel loodud teoste seas kerkib esile ballett «Agoon», milles Stravinski käib seeriamuusika dogmadega üpris vabalt ümber. Ta loob helgekoloriidilise teose, mis hämmastab varieerimise leidlikkuse, mõtteselguse ja uute tämbrileidudega.

Ja jällegi, nagu see oli kolmeosalise Sümfoonia puhul, sundis tõsielu auväärset muusikut unustama muusikavälistesse sündmus-

[1] Üks dodekafoonilise tehnika aluseid on meelevaldne (mitte meloodilise mõtlemise loogilistest, sajandite jooksul väljakujunenud seaduspärasustest, vaid eranditult helilooja tahtest sõltuv) kaheteistkümne heli järjestus, kusjuures ükski neist helidest ei kordu. Sellist järjestust nimetataksegi «seeriaks».

[2] B. Jarustovski andmeil pärineb Septett 1952. või 1953. aastast. *Tõlk.*

[3] Tegemist on kantaadiga kuuele solistile, segakoorile ja orkestrile, mille pealkirjaks on «Threni», tekstiks «Prohvet Jeremiase nutulaul» Vanast Testamendist. *Tõlk.*

[4] «Veeuputuse» žanriks on märgitud «kantaat-allegooria», kuid ta on loodud XV sajandi inglise müsteeriumide vaimus. *Tõlk.*

tesse «mittevahelesegamise printsiibi»: 1964. aastal kirjutas ta karmi, kaastundest tulvil Eleegia häälele ja kolmele klarnetile, pühendades selle traagiliselt hukkunud president Kennedy mälestusele.

. . . 1962. aastal, pärast neljakümne üheksa aastast eemalviibimist, külastas Igor Stravinski oma kodumaad. Nõukogude muusikaüldsus ja Stravinski poolt juhatatud kontsertide publik võttis teda vastu suure austuse ning südamesoojusega. Kui dirigendipulti tõusis kaheksakümneaastane helilooja ja käeliigutusega meelitas orkestrist «Tulilinnu» kõlavääriskivide külluse, vastlapidustuste massi melu, kentsakad ja traagilised stseenid «Petruškast», mõistsid kõik, et nad on tunnistajaks suurele sündmusele, et nende ees on XX sajandi muusika klassik.

. . . Pool sajandit oli möödunud sellest, kui Rimski-Korsakovi noor õpilane kütkestas Pariisi publikut vene muinasjutuga tsaaripoeg Ivanist, Tulilinnust ja Surematust Kaštšeist, võlus nad ära oma imepärase ande jõuga.

Stravinski tee jaotamine etappideks (vene, neoklassitsistlik, dodekafooniline) on skolastiline eelkõige just seetõttu, et tõmbab «vene perioodi» piiri 20-ndate aastate lõppu, «Haldja suudluse» loomise aegadesse. Olgu pealegi, et «Scherzo à la Russe» on eksperimentaalne ja vaieldav teos, sest ühendab vene viisikäänud sümfodžässi spetsiifikaga. Kuid on raske eitada, et ka siin põimib helilooja armastusega kodumaameenutuste intonatsioonilõngu. Ärgem unustagem, et «Scherzo» on loodud 1944. aastal ja oli algselt mõeldud Teist maailmasõda käsitleva filmi tarvis. Ka Sonaadis kahele klaverile on selgelt tuntavad vene juured. Viisteist aastat hiljem on kirjutatud «Liikumised» («Movements») klaverile. Ka siin paistavad läbi nurgelise dodekafoonilise konstruktsiooni ilmselt vene päritoluga meloodika kontuurid. Veel kuue aasta pärast, 1965. aastal, kasutas helilooja «Kaanonis» vene rahvalaulu meloodiat, märkides seda ka helitöö pealkirjas.[1]

Kuid on teisigi näiteid, mis meid veenavad, et läbi kõigi aastate kandis helilooja tunnet, et ta kuulub vene kultuuri. Olgu mainitud kas või armastus vene keele vastu. Ta mõtles alati selles keeles, kuigi valdas vabalt paljusid teisi.

Suure muusiku, suure «ootamatuste meistri» Igor Stravinski tee oli keerukas. See tee jõudis lõpule 6. aprillil 1971. aastal. Kui palju on kinkinud maailmale see inimene, kes säilitas ande innustuda uutest ideedest, luua, tunda rõõmu muusikast! Kuni viimse elupäevani säilitas ta noorusliku armastuse muusika vastu. Seda armastust rikastasid legendaarse elu 88 aasta jooksul omandatud kogemused ja tarkus.

[1] Pealkirjaks on «Kaanonlik *Introitus* vene rahvalaulu meloodiale». *Tõlk.*

SERGEI PROKOFJEV

1891—1953

Paljude mälestuste seas ühest meie ajastu suurimast, kordumatult omapärasest heliloojast, Sergei Prokofjevist, on eriti huvitav üks. Sellest jutustab ta ise lühikese autobiograafia alguses: «Sisseastumiseksam möödus küllaltki efektselt. Enne mind eksamineeriti habemega meest, kes oli toonud kogu oma pagasina kaasa saatetá romansi. Mina astusin sisse, kahe mapi raskuse all lookas. Nendes oli neli ooperit, kaks sonaati, sümfoonia ja palju klaveripalu. «See mulle juba meeldib!» lausus Rimski-Korsakov, kes juhtis eksamit.» [1]

Prokofjev oli tollal 13-aastane! Ja kui selles vanuses võib loomingulise pagasi «raskuse all lookas olla», väärib helilooja biograafia ilmselt tähelepanu juba alates kõige varasematest eluaastatest. Vene heliloojate kroonikates me ei leia «imelapsi». Alates Glinkast, muide juba varemgi, ilmnes loomistung noorusaastail, mitte aga lapseeas, ning piirdus alguses klaveripalakeste ja romanssidega. Prokofjev aga pani eksamilauale ooperiklaviirid ja sümfoonia partituuri. Ta pidas end ülal sõltumatult, enesekindlalt, muusika üle arutles otsustavalt, nagu öeldakse, «täieliku asjatundmisega», enesevääríkustunnet oli tal ülearugi.

Selle omapärase inimese elutee algas provintsikolkas Sontsovkas, Jekaterinoslavi lähedal, kus tema isa oli mõisavalitseja. Siin algasid ka muusikaõpingud ema käe all, kes oli hea pianist. Tulevane ooperi «Armastus kolme apelsini vastu» autor polnud tollal veel viieaastanegi. Muusikat välja mõtlema, looma hakkas Prokofjev samal ajal ega loobunud sellest tegevusest enam kunagi. See oli lihtsalt tema igapäevane vajadus. Määratlus «helilooja» on Prokofjevile niisama loomulik kui «inimene».

Kaht ooperit, «Hiid» ja «Kõrbesaar», mis Prokofjev lõi ja isegi üles kirjutas 9—10-aastaselt, ei saa muidugi arvesse võtta tema loomingulise tee analüüsimisel — nad on lapselikult naiivsed. Kuid nad annavad tunnistust andest ja visadusest ning näitavad juba püüdu teatud «mastaapsuse» poole.

Üheteistkümneaastast heliloojat näidati S. Tanejevile. Suur muusik ja range pedagoog kinnitas, et poisil on annet, ja soovitas tõsiselt tegelda muusikaga. Prokofjevi eluloo järgmine peatükk on juba hoopis ebatavaline: 1902. ja 1903. aasta suvekuudel õpetas Tanejevi õpilane R. Glier Serjoža Prokofjevile kompositsiooni. Esimesel suvel oli tulemuseks neljaosaline sümfoonia, teisel ooper «Pidu katku ajal». See, nagu meenutab Prokofjev aastaid hiljem, oli «tõeline ooper vokaalpartiide, orkestripartituuri ja sonaadivormis avamänguga».

[1] С. Прокофьев, Материалы, документы, воспоминания. Изд. 2-е. Музгиз, М. 1961, lk. 14.

13-aastaselt, nagu juba teada, alustas Prokofjev professionaalseid muusikaõpinguid Peterburi konservatooriumi seinte vahel.

Õppides kompositsiooni A. Ljadovi ja N. Rimski-Korsakovi ning klaverit A. Winkleri ja A. Jessipova juures, ei piirdunud S. Prokofjev klassis ülesantuga. Ta kirjutas palju, kooskõlastamata seda kaugeltki igakord akadeemiliste reeglitega. Juba tookord ilmnes Prokofjevile nii tüüpiline loominguline isemeelsus, mis oli allikaks paljudele konfliktidele «tunnustatud autoriteetidega», aga ka erilise individuaalse, prokofjevliku kirjaviisi lätteks.

1908. aasta detsembris esines seitsmeteistkümneaastane Prokofjev esmakordselt avalikul kontserdil. Teiste klaveripalade hulgas mängis ta «Viirastust», milles kõlab tüüpiliselt prokofjevlik, teravalt dissoneeriv harmoonia, elastne rütmika, tahtlikult kuivavõitu, jultunud motoorsus. Kriitika reageeris silmapilkselt: «Noor autor, kes pole veel lõpetanud oma kunstiharidust, kuuludes modernismi äärmuslikku suunda, läheb oma julguses kaugemale kaasaegsetest prantslastest.» Silt sai külge kleebitud: «äärmuslik modernist». Tuletame meelde, et sajandi esimese aastakümne lõpuks oli modernism lopsakalt õitsele puhkenud ning ajas üha uusi võsusid. Seetõttu langes Prokofjevile osaks küllaltki palju «epiteete», mis kõlasid sõimunimedena. Konservatooriumi «ülemuste» ja pedagoogidega ei leidnud Prokofjev ühist keelt. Kõige tihedam oli kontakt N. Tšerepniniga, kes õpetas dirigeerimist. Neil aastail algas ka Prokofjevi sõprus N. Mjaskovskiga, temast kümme aastat vanema soliidse muusikuga.

Noorest Prokofjevist sai sagedane külaline «Kaasaegse muusika õhtutel», kus mängiti igasuguseid uudisteoseid. Prokofjev oli Venemaal esimene, kes esitas Arnold Schönbergi klaveripalu. Schönberg polnud tollal veel loonud oma dodekafoonilist süsteemi, kuid kirjutas küllaltki «teravalt».

Otsustades pühenduse järgi, mis Prokofjev kirjutas sümfoonilise pildi «Unenäod» partituurile: «Autorile, kes alustas «Unelmatega»» (s. t. Skrjabinile), ei pääsenud ka Prokofjev vaimustusest, mis oli haaranud noorte muusikute enamust. Kuid Prokofjevit see vaimustus üksnes riivas, jätmata märgatavat jälge. Iseloomult oli Prokofjev täpne, otsustav, asjalik, sportlikku tüüpi inimene ega sarnanenud põrmugi heliloojaga, kellele oleks lähedane skrjabinlik rafineeritus ja unelevus või — teises plaanis — ekstaatilisus.

Juba «Marsis» klaverile, mis kuulus tsüklisse «Kümme pala» (1914), on kuulda Prokofjevile edasistelgi aastakümnetel tüüpilist elastset, tahtekindlat, silmatorkavat kirjaviisi, mis lähenes Majakovski nende aastate luulele.

Kaks üksteise järel loodud klaverikontserti (1912, 1913) on tunnistuseks helilooja loomingulisest küpsusest. Nad on erinevad: Esimeses annab end tunda soov ükskõik mis hinnaga «epateerida», rabada publikut; Teine kontsert on aga tunduvalt poeetilisem. Prokofjev ise kirjutas oma kontsertidest: «Etteheited välise sära taga-

ajamise ja mõninga «jalgpallilikkuse» pärast Esimeses kontserdis viisid suurema sisusügavuse otsinguile Teises.»

Publik ja enamik kriitikuid võtsid Prokofjevi ilmumise Peterburi kontserdilavale vastu üksmeelse sisistamisega. «Peterburgskaja Gazeta» följetonis kirjutati, et «Prokofjev istub klaveri taha ja hakkab kas klahve puhtaks hõõruma või proovima, millised neist kõlavad kõrgemalt, millised madalamalt».

1914. aastaks Prokofjev «sai maha» konservatooriumiga mõlemal erialal — kui helilooja ja kui pianist.

Autasuks pakkusid vanemad talle välismaareisi. Ta valis Londoni. Seal gastroleeris Sergei Djagilevi ooperi- ja balletitrupp, mille repertuaar Prokofjevit väga huvitas. Teda võlusid ka Raveli «Daphnis ja Chloe» ning Stravinski kaks balletti — «Tulilind» ja «Petruška».

Vestlustes Djagileviga hakkavad kujunema esimesed, veel ebaselged kontuurid balletist eelajaloolise Venemaa teemadel. Initsiatiiv kuulus Djagilevile, keda juhtis sellele mõttele kahtlemata «Püha kevad».

Naasnud Venemaale, asub Prokofjev tööle. Balletiteatri ajaloos on tihti juhtunud, et nõrk dramaturgiline alus pole teosel võimaldanud isegi oivalise muusika puhul edu saavutada. Nii oli ka Prokofjevi balletikavandiga «Aala ja Lollius», mille libreto lõi poeet Sergei Gorodetski. Muusikas on selgelt tunda Stravinski mõjusid. See on ka mõistetav, arvesse võttes, et «Aala ja Lolliuse» sküütide «barbaarne» keskkond on sama mis «Pühas kevades» ja isegi mõned süžeekäigud on üpris sarnased. Pealegi ei võinud sellise hiiglasliku mõjujõuga muusika, nagu seda on «Püha kevad», jätta kütkestamata noort Prokofjevit. Veidi hiljem, 1915. ja 1920. aastate vahepeal, valmib ballett «Muinasjutt narrist, kes trumpas üle seitse nàrri». Seekord kirjutab Prokofjev ise libreto, võttes süžee A. Afanasjevi vene muinasjuttude kogumikust. Heliloojal õnnestus luua vallatlev ja venepärane muusika. Ballett oli elava karakteriga, kubises teravmeelsetest episoodidest ja meenutas «skomorohhide mänge». Selles andis Prokofjev vaba voli talle nii tüüpilistele joontele — irooniale, groteskile ja sarkasmile.

Paljud noore Prokofjevi kaasaegsetest ja isegi tema loomingu uurijatest ei märganud tema loomingus «lüürilist hoovust», mis tungis läbi teravalt satiiriliste, grotesksete ja sarkastiliste kujundite, läbi rõhutatult jämedakoeliste, raskekaaluliste rütmide. Neid lüürilisi, ujedaid intonatsioone on aga rohkesti — klaveritsüklites «Põgusad hetked» ja «Sarkasmid», Teise sonaadi esimese osa kõrvalpartiis, romanssides Balmonti, Apuhtini ja Ahmatova tekstile.

Siit viivad niidid «Vanaema jutustuste», «Romeo ja Julia», Nataša Rostova ning Tuhkatriinu muusika, «Puškini valsside» juurde. Neis teostes valitsevad tugevad, kuid ujedad tunded, mis «kardavad» end väljendada. Prokofjev suhtus irooniliselt romantilise «erutatud tunnete maailma» liialdustesse. Selle romantismivastase skeptilisuse ilmekaks näiteks paljude teiste seas on romanss «Võlur» Agnivtsevi luulele.

Prokofjevi romantismivastased tendentsid väljenduvad ka tema sümpaatias proosatekstide vastu. Siin võib kõnelda Mussorgski mõjudest, seda enam, et Prokofjev tihti eelistab sellist tüüpi meloodiat, mis on lähedane retsitatiiviintonatsioonidele. Ilmekaks näiteks sellest on tema «Inetu pardipoeg» häälele ja klaverile. Seda on raske nimetada romansiks. Anderseni tark ja südamlik muinasjutt, mis sisendab usku headusesse ja valgusesse, köitis Prokofjevit oma humanismiga.

Üht «Inetu pardipoja» esimestest ettekannetest kuulis M. Gorki kontserdil, kus ta luges esimest peatükki oma «Lapsepõlvest». Vaimustatuna «Pardipojast» ütles Gorki välja avastuse: «... ta ju kirjutas selle enesest, iseenda kohta!»

1916. aasta jaanuaris tuli Prokofjevil läbi teha katsumus, mis sunnib meenutama Stravinski «Püha kevade» esietendust. See oli «Sküüdi süidi» esimene esitus. Helilooja juhatas seda ise. Publik väljendas kärarikkalt oma pahameelt «metsiku helitöö» üle. Ajalehe «Teatralnõi Listok» retsensent kirjutas: «Lausa uskumatu, et selline igasuguse mõtteta pala võidi esitada tõsisel kontserdil ... Need on mingid jultunud, nahaalsed helid, mis ei väljenda midagi peale lõputu kelkimise.»

Prokofjev talub stoiliselt seda laadi kriitilisi hinnanguid ja saali reageeringut. D. Burljaki, V. Kamenski ja V. Majakovski avalikel esinemistel viibides harjus ta mõttega, et ükskõik millise kunsti novaatorlikud tendentsid põhjustavad ilmtingimata tormilisi reageeringuid publikult, kel on oma väljakujunenud maitse, millest kõrvalekaldumisi ta peab kallaletungiks isiksusele, väärikusele ja siivsusele.

Revolutsioonieelseil aastail töötab Prokofjev ooperi «Õnnemängija» kallal, mille aluseks on Dostojevski jutustus «Mängur». Siin läheneb ta veelgi enam Mussorgskile. Mitmesugustel põhjustel paneb Prokofjev «Õnnemängija» kõrvale peaaegu kümneks aastaks. Esietendus toimub alles 1929. aastal Brüsselis.

Töötades «Õnnemängijaga», võib-olla vastukaaluks tolle partituuris kirendavatele uudsustele, kavandab Prokofjev sümfooniat, mis oleks üles ehitatud žanri klassikaliste eeskujude rangete reeglite järgi. Nii ilmub üks võluvamaid noore Prokofjevi teoseid, tema «Klassikaline sümfoonia». Elurõõmus, helge muusika ühegi «kurruta laubal» puudutab vaid ühe teemaga teissugust emotsionaalset sfääri — unistavat lüürikat. See on viiulite meloodia, mis kõlab ülikõrges registris teise osa alguses. B. Assafjevile pühendatud «Klassikalise sümfoonia» esimene ettekanne, mida juhatas autor, toimus juba pärast revolutsiooni. Kontserdil viibis A. Lunatšarski.

Vestluses viimasega väljendas Prokofjev soovi võtta ette pikaajaline kontserdireis välismaal. Lunatšarski ei vaielnud vastu. Nii sõitis Prokofjev 1918. aastal piiri taha. Alguses kontserteeris ta Jaapanis, sealt aga suundus USA-sse. Oma mälestustes Prokofjev kir-

jutab: «Yokohamast, meeldiva peatusega Honolulus, siirdusin ma San Franciscosse. Seal ei lastud mind kohe kaldale, sest oli teada, et Venemaal valitsevad «maksimalistid» (nii nimetati tollal Ameerikas bolševikke) — mitte päris mõistetav ja arvatavasti ohtlik rahvas. Pärast kolmepäevast kinnipidamist saarel ja üksikasjalist ülekuulamist («Kas te olete vanglas istunud?» — «Istusin.» — «See on paha. Kus siis?» — «Teie juures, saarel.» — «Ah, te suvatsete naljatada!») lasti mind Ühendriikidesse.»

Kolm ja pool USA-s veedetud aastat lisasid Prokofjevi teoste nimestikku ooperi «Armastus kolme apelsini vastu» ning mõned kammerteosed.

Lahkudes Venemaalt, võttis Prokofjev endaga kaasa teatriajakirja «Armastus kolme apelsini vastu», kus oli trükitud itaalia dramaturgi Carlo Gozzi samanimelise muinasjutu stsenaarium V. Meierholdi töötluses. Selle põhjal kirjutas Prokofjev ooperi libreto ja muusika.

«Armastust kolme apelsini vastu» võiks nimetada irooniliseks muinasjutuks, milles reaalsus, fantastika ja teatritinglikkus põimuvad kaasakiskuvaks etenduseks eredas lavalises vormis, mis on lähedane itaalia *commedia dell'arte*'le. Peaaegu poole sajandi kestel, mis on möödunud selle ooperi esietendusest, on «Armastust kolme apelsini vastu» mänginud paljud teatrid.

Esimest korda lavastati see — pärast pikki vintsutusi — Chicagos 1921. aasta lõpus. Kaks nädalat enne esietendust esitati sealsamas Chicagos esmakordselt Prokofjevi Kolmas klaverikontsert. Soolopartiid mängis autor. Selles kontserdis valitseb «vene vaim» nii helikeeles kui ka kujundeis, mis on kord vilepilliviisina südamlikud (sissejuhatus), kord kurjakuulutavalt muinasjutulised, kord laiahaardelised nagu jõuküllane vene uljus. Viiest klaverikontserdist (Neljas ja Viies on loodud 30-ndate aastate alguses) on just Kolmas tänapäevani kõige populaarsem — võib-olla ka seepärast, et temas kõlab klaveri «kõikvõimsus», mis sunnib meenutama Tšaikovski ja Rahmaninovi kontsertide paatost. Kontserdi seda iseärasust märkis ilmekalt ja meeldejäävalt poeet K. Balmont: «Ja päikese šamaanitrummi lööb võitmatu sküüt.»

Siirdunud 1920. aasta algul Euroopasse, Pariisi, uuendas Prokofjev oma sidemeid Djagileviga, kuid mitte kauaks. Kohtumine Stravinskiga viis tülini, see aga tõi kaasa muutused ka suhetes Djagileviga. Kogenud impressaario, terava «haistmisega» Djagilev tundis, et Prokofjev ei või loota edule publiku selle osa ees, keda ühed nimetavad aukartusega «eliidiks», teised aga, kainemalt, snoobideks. Lühidalt, «eliidile» ei meeldinud ammu kirjutatud, kuid 1923. aastal Pariisis esmakordselt esitatud Viiulikontsert, mis leiti olevat liiga vähe «pipardatud». Ja siis, soovides revanši, Prokofjev «pipardas üle» oma Teise sümfoonia sedavõrd, et pani kohkuma isegi saali «vasaku tiiva». Seega Prokofjev ei tabanud «Pariisi tonaalsust», tal ei olnud edu. Tähendab, Djagilevi loogika järgi, ei tasunud temaga tutvust pidada.

Diplomaatiamaailmas ja mõjukais salongides kasvas aga päevpäevalt huvi «bolševike maa» vastu. See ei jäänud ka Djagilevil märkamata. Pärast kaheaastast külma suhtumist pöördus Sergei Djagilev taas endise sõbralikkusega Prokofjevi poole. Ta soovis balletti . . . nõukogude elust. Libreto autorina oli kõne all I. Ehrenburg. Lõplik valik langes siiski G. Jakulovile. Balleti nimi «Terashüpe» intrigeeris. Ballettmeister Leonid Mjassini poolt lavastatud «Terashüppel» ei olnud edu ei Pariisis ega Londonis, kus teda etendati Djagilevi trupi külalisetenduste ajal. Ja kui rangelt võtta, tal ei saanudki edu olla. Ballett, millel puudus läbiv tegevus, kujutas endast üksikuid, seostamata episoode: rong kotipoistega, komissarid, iirise- ja paberossimüüjad. Oraator. Balleti teises (viimases) pildis demonstreeris balletitrupp laval masinate ja tööpinkide liikumist, auruhaamrite lööke.

1927. aastal tegi Sergei Prokofjev suure kontserdireisi mööda Nõukogude Liitu. Ta oli võlutud «Kolme apelsini» lavastusest Leningradis, vastuvõtust, mis sai osaks talle kui heliloojale ja pianistile Moskvas, Leningradis, Harkovis, Kiievis ja Odessas. Nagu uut moodi hingas ta kodumaa õhku.

20-ndate aastate lõpus loodud teoste hulgas on huvitavamad Kolmas sümfoonia (sellest tuleb veel juttu) ja ballett «Kadunud poeg», mis lavastati 1929. aasta mais. Siin näitas Prokofjev taas oma ande jõudu. «Kadunud poja» muusika haarab oma targa lihtsusega, soojusega, õilsa temaatikaga. Kontrastsed stseenid — bakhanaal ja hommik pärast pummelungi, seejärel aga balletikangelase isamajja tagasituleku stseen, tulvil valu ja alistumist — avaldavad sügavat muljet. Ballett «Kadunud poeg» on viimane aste teel kolme balleti juurde, mis Prokofjev kirjutab juba pärast kodumaale naasmist ja mis mitmekordistavad tema maailmakuulsust.

Prokofjev unistas ammu kojutulekust. Ühe tema prantslasest sõbra memuaarides on ära toodud Sergei Sergejevitši pihtimused: «Võõras õhk ei tule mu inspiratsioonile kasuks, sest ma olen venelane. Kõige sobimatum minutaolisele inimesele on elada maapaos, tema rassile mittevastavas vaimses kliimavööndis. Ma pean taas sisse elama oma kodumaa olustikku, ma pean taas nägema tõelist talve ja kevadet, kuulma venekeelset kõnet, vestlema inimestega, kes on mulle lähedased, ja see annab mulle seda, millest mul siin on nii suur puudus, sest nende laulud on minu laulud.» [1]

1933. aastal tuli Sergei Prokofjev tagasi kodumaale. Kuid kodumaa oli muutunud. Revolutsioonist möödunud kuueteistkümne aasta jooksul oli üles kasvanud uus auditoorium oma veendumustega, oma vaimsete tarviduste ja maitsega. See polnud too auditoorium, mida Prokofjev mäletas oma noorusaastaist, aga ka mitte too, millega ta kokku puutus välismaal. Tohutult oli kasvanud kunstiline, esteetiline kultuur, mis oli tugevasti seotud revolutsioonilise

[1] Tsitaat pärineb raamatus И. Нестьев, Прокофьев, avaldatud artiklist С. Морэ, Глазами друга.

maailmavaatega. Viimane andis võimaluse vabalt, tõepäraselt tajuda ja niisamuti tõlgendada elunähtusi, mõista, kuhu liigub ajalooprotsess.

Proovides oma jõudu talle uudsetes tingimustes, võtab Prokofjev vastu ettepaneku kirjutada muusika filmile «Porutšik Kiže». Ennäe kus leidis endale rakenduse Prokofjevi muusikaline teravmeelsus! Tsaar Pauli ajastu kasarmudrill, nukker flöödikõla trummipõrina taustal, püüdlikkusest pungissilmsed välikullerid küüthobustel ratsutamas, ajastu, mil nii pirtsakad preilid kui ka köögitüdrukud sada korda päevas laulsid «Oigab hallitiibne tuvi, oigab päeval, oigab ööl . . .». Vaba voli muusikale! Pealegi iroonilisele muusikale. Prokofjev komponeeris just niisuguse muusika, nagu temalt oodati: terava, äärmiselt täpse, sellise, mis hetkeliselt kokku sulab tegevusega, inimestega, loodusega. Nii «Kiže pulm», «Troika» kui ka jubedust tekitav trummipõrin, mille saatel viiakse «kurjategija Kiže'd» Siberisse, — see kõik kõlas ülimal määral ilmekalt tänu groteskusele, mis ühendas jubeda ja naljaka.

Nii algas uus, kõige tähtsam etapp Prokofjevi loominguloos. Tolsamal 1933. aastal kirjutas ta muusika «Egiptuse ööde» lavastusele Moskva Kammerteatris ja tõestas taas, et isegi selles žanris, mis näiliselt pakub helilooja väga napilt võimalusi, võib luua kõrgeväärtuslikke teoseid.

Filmimuusikat ja muusikat draamateatri lavastustele kirjutas Prokofjev korduvalt. Eriti sügava mulje on jätnud tema muusika kahele Sergei Eisensteini filmile: «Aleksandr Nevski» ja «Ivan Groznõi». Muusikas «Aleksandr Nevskile» (1938) jätkas Prokofjev Borodinist lähtuvat eepilise sümfonismi arengujoont. Sellised episoodid nagu «Venemaa mongoli ikke all», «Jäälahing», koor «Tõuske, vene inimesed» haaravad oma realistliku jõu ja range monumentaalsusega. Helilooja ei püüa illustreerida filmikaadreid, vaid üldistab ekraanil konkretiseeritud teemat. Kuigi muusika on tugevasti seotud kujutusega, on tal ka iseseisev, väga kõrge väärtus. Sellest annab tunnistust filmimuusika põhjal loodud kantaat «Aleksandr Nevski» orkestrile, koorile ja naissolistile.

Samas laadis on loodud ka muusika filmile «Ivan Groznõi» (1942). Pärast Prokofjevi surma ühendas dirigent A. Stassevitš muusika mõjuvamad episoodid oratooriumiks «Ivan Groznõi», millest sai vapustava jõuga teos.

30-ndate aastate teist poolt tähistab Prokofjevi ühe parima teose sünd. See on ballett «Romeo ja Julia», mille lavastas 1940. aasta alguses L. Lavrovski S. M. Kirovi nimelises Leningradi Ooperi- ja Balletiteatris. Ballett etendas tohutusuurt osa maailma koreograafilise kultuuri ajaloos. See oli esimene lavateos, mis täisväärtuslikult kehastas Shakespeare'i tragöödiat muusika, tantsu ja pantomiimi abil. G. Ulanova Juliana, K. Sergejev Romeona, R. Gerbek Tybaltina ja A. Lopuhhov Mercutiona kuuluvad õigusega Shakespeare'i rollide väljapaistvaimate tõlgendajate hulka. Oma balletiga tõstis Prokofjev balletimuusika taseme sellisele kõrgusele,

millist pärast Tšaikovskit, Glazunovi ja Stravinskit polnud saavutatud. See omakorda seadis uued ülesanded kõigi balletimuusikat kirjutavate heliloojate ette. Sümfoonilised printsiibid, mis määrasid kindlaks «Romeo ja Julia» muusika stiili ja olemuse, leidsid edasiarendust Prokofjevi kahes balletis — «Tuhkatriinus» (1944) ja «Muinasjutus kivililest» (1950).

«Tuhkatriinu» näol sündis üks poeetilisemaid lavateoseid alandatud, kurja võõrasema ja tema tütarde pilgatud võõrastütre viletsast elust. Neil ammustel aastatel, kui valmisid romansid Balmonti, Apuhtini ja Ahmatova luulele ning võluvad «Vanaema jutustused», said külvatud seemned, millest «Tuhkatriinu» partituuris võrsus inimlikkust ja optimismi kiirgav muusika. Igas episoodis, kus Tuhkatriinu ilmub või kus teda üksnes «meenutatakse», õhkub muusikast soojust ja hellust. Ja kõigest Prokofjevi poolt kirjutatust on «Tuhkatriinu» kõige lähedasem Tšaikovski balletidramaturgiale. Ka Tšaikovski mõlgutas korduvalt mõtteid sama süžeega balletist . . .

Prokofjevi viimane ballett on «Muinasjutt kivililest». Bažovi «Malahhiitlaegas» täitus imepärase vene muusikaga, mille olid sünnitanud uraali kiviraidurite iidsete lugude fantastilised ja reaalsed kujud. Eredaim nende hulgas on Vasemäe Perenaine, kord kaunis naine, kord õel malahhiitsisalik, kes valvab kivilille saladust.

Ballettide kõrval on Prokofjevi loomingus tähtsal kohal ooperid. Selles žanris kulges helilooja tee keerukalt. Alustanud ühevaatuselisest «Maddalenast», XV sajandi Veneetsia luksusliku elu taustal etenduvast verisest draamast, pöördub ta oma järgmise ooperi («Õnnemängija») puhul Dostojevski «Mänguri» poole. Sellele järgneb juba mainitud Carlo Gozzi muinasjutt «Armastus kolme apelsini vastu», esimene Prokofjevi oopereist, millel oli püsiv edu. Pärast «Apelsinide» iroonilist, kerget ja lõbusat muusikat sukeldub helilooja järsku keskaja pimedusse ooperis «Tuliingel» V. Brjussovi jutustuse süžeele. Erootika ja inkvisitsiooniõudused vahelduvad siin ekstaatiliste ennustuste ja kabalistikaga. Prokofjevile üldiselt võõrast ekspressionistlikust esteetikast mõjustatud muusikat on hiljem kasutatud tema Kolmandas sümfoonias.

Palju aastaid ei tegelnud Prokofjev ooperiga. Alles 1939. aastal köitis teda V. Katajevi jutustus «Mina, töörahva poeg», mille põhjal kirjutas ooperi «Semjon Kotko». Selle ooperi paljudes episoodides kõlas Prokofjevi helikeel täiesti uut moodi. Ilmselt elustusid tema mälus lapsepõlvemuljed Ukrainast, Sontsovkas kõlanud laulud, ukraina soojusest tulvil õnnistusrikas maaelu. Kas mitte siit ei pärine lüürilised intonatsioonid Semjon Kotko ja tema armastatu Sofia Tkatšenko dialoogides-duettides, või Frosja ja Mikolka iseloomustused, mis rõõmustavad oma liigutava naiivsusega? Vaatamata ooperi kahéldamatuile väärtustele takistas Prokofjevi kiindumus prosaismidesse, intonatsioonide kõnelaadsusesse algul helilooja esimesel kaasajateemalisel ooperil koha leidmist meie teatrite repertuaaris. Veelgi suuremal määral avaldub selline loomingulaad

Prokofjevi viimases ooperis «Jutustus tõelisest inimesest» (1948) B. Polevoi raamatu järgi.

Hoopis teissuguseks kujunes kahe täiesti vastandliku ooperi saatus. Need olid lüüriline komöödia «Kihlus kloostris» (1940) ja monumentaalne epopöa «Sõda ja rahu» (1941—1952). Esimene neist on XVIII sajandi koomilise ooperi filigraanne stilisatsioon itaalia komöödiateatri tüüpiliste tegelaskujudega: toriseva isaga, noore kaunitariga, keda pannakse paari rikka kaupmehega, kuid kes armastab kaunist, kuid kehva noormeest; inetu, riukalise duenjaga (seltsidaamiga), kes otsustab enesele võita kaunitari poolt tagasilükatud kaupmehe; paralleelselt areneva teise armunud paari intriigiga ja finaaliga, milles kõik kolm paari õnnelikult altari ette jõuavad.

Kõneldes stilisatsioonist, ei pidanud me silmas «järeleaimamist», vaid üksnes Mozarti ja Rossini ooperimuusika žanriliste iseärasuste hõngu, varjundit, mis annab Prokofjevi muusikale uue võlu.

Kas on tarvis tõestada, kuivõrd ebaharilik ja uskumatult raske loominguline kangelastegu oli ooperi loomine romaani-epopöa «Sõda ja rahu» süžeele? Esmaseks raskuseks on suhe kirjandusliku algallika mõõtmete ja ooperis võimaliku lavalise aja maksimumi vahel. Isegi Prokofjevi loodud esimene redaktsioon, mis vältas kaks õhtut, ei suutnud haarata Tolstoi epopöad kõigis üksikasjades, kuigi ooperis oli 73 tegelast (!), lisaks veel ballikülalised, sõdurid, talupojad ja partisanid.

Prokofjevi «Sõjas ja rahus» on stseene, mis jätavad unustamatu mulje: Nataša esimene ball; stseen Otradnojes: Nataša ja Sonja vestlus akna juures ja vürst Andrei mõtisklused kevadest; Nataša ebaõnnestunud põgenemine Ahrossimova majast; Rostovite visiit vanale Bolkonskile. Üks ooperi vapustavamaid episoode on Andrei Bolkonski sonimine ja surm. Ja kuigi ooperi III vaatuses on palju suurepäraseid episoode: Borodino lahingu eel, Ševardino reduut ja finaali väga mõjuv stseen — Smolenski tee ja vene relvade triumf —, jätab tugevaima mulje muusika, mis jutustab isikudraama kangelaste — Nataša, Andrei, Pierre Bezuhhovi, Anatoli jt. sisemaailmast.

Prokofjev pöördus mitmel korral tagasi «Sõja ja rahu» juurde, korrigeeris dramaturgiat, täiendades ühtesid, muutes või isegi välja jättes teisi episoode. Ilmselt polnud ta rahul saavutatuga. Ooperiga «Sõda ja rahu» andis ta vene klassikalise ooperi ajalukku grandioosse teose, milles valitseb patriootiline idee.

«Sõja ja rahu» kirjutas Prokofjev raskel ajal, viibides evakuatsioonis Kaukaasias: Naltšikis ja Tbilisis. Ooper, mis oli kavandatud juba enne sõda, «voolas» sule alt ühtse tulvana. Kaheldamatult oli see helilooja-patrioodi reageeringuks sõja-aastate ähvardavatele sündmustele.

Neil aastail valmisid ka kolmeosaline sümfooniline süit «1941. aasta» («Lahingus», «Öösel» ja «Rahvaste vendluse eest») ning

kantaat solistidele, koorile ja orkestrile «Ballaad tundmatuks jäänud poisist» Pavel Antokolski tekstile. Neis teostes, samuti kui lauludes «Tankisti tõotus», «Sõjamehe armastus» ja «Kabardia poeg», püüdleb helilooja selliste žanrite poole, milles saaks väljendada teemasid, mis erutavad teda nagu igat nõukogude inimest. Kui neis teostes on sõjateema antud otseselt, «avatult», siis teistes on see kätketud idee sügavusse ja tajutav läbi keerukate assotsiatsioonide prisma. Selline on Prokofjevi Seitsmes klaverisonaat, mis köidab kujunditemaailma võimsusega. Selle aluseks on kahe vaenuliku elemendi kokkupõrge ja raevukas võitlus. Sonaat on loodud sõja kõige raskemal ajajärgul, mil otsustati maa saatus, mil nii traagiliselt põimusid elu ja surm. Too helge maailm, mille päästmise nimel käib võitlus, avatakse imepäraselt laulvas II osas. See on sügavalt õilis, südamlik ja puhas muusika. Finaal on hoogne ja tarmukas. Sihikindlalt, toetudes rütmi terasesele elastsusele, rullub lahti ja kandub edasi helidelaviin, tormitsev, pidurdamatu, ühtaegu karm ja juubeldav.

Ühelgi üheksast klaverisonaadist pole kirjanduslikku programmi. Ometigi on igaühe kujunditering küllalt selge. Kuuendas sonaadis (1940) võidutsevad tahe ja täpsus kõrvuti huumori ja lüürikaga, neile vastandub finaalis karm ja raevukas teema. Kaheksandas sonaadis (1944) valitseb lüürika, mida kontrasteeruvad teemad üksnes rõhutavad. Viimases, Üheksandas sonaadis (1947) on kõik helge, läbipaistev, looritatud unelusega või siis nukrusega nagu kaunis sügispäev.

Sergei Prokofjev oli suurepärane pianist, kes võitis kuulsuse oma helitööde esitajana. Kuid ka teised pianistid, sellised nagu Sofronitski, Neuhaus, Gilels, Judina, Richter, nende järel aga ka nooremad, on võtnud oma repertuaari Prokofjevi sonaate, avastades selles ülirikkas kujundite, ideede ja hingeseisundite maailmas üha uusi sügavusi.

Prokofjevi sonaatides on kergem sisu seaduspärasusi kindlaks määrata ning neid järgnevusse seada kui tema sümfooniates. Viimased on põhiliselt seotud lavamuusikaga või teiste žanrite ja vormide jaoks ettenähtud temaatilise materjaliga. Teine sümfoonia oli teatud määral eksperimentaalse iseloomuga ja oli kirjutatud, helilooja sõnade järgi, «Pariisi alistamiseks» või selle «alistamise kinnistamiseks». Kolmanda sümfoonia materjaliks, nagu mainitud, sai ooperi «Tuliingel» muusika. Neljandas, mis nagu Stravinski «Psalmide sümfooniagi» oli tellitud Bostoni orkestri 50-ndaks aastapäevaks, oli kogu temaatika vahetult seotud balletiga «Kadunud poeg». Ja ainult viimased kolm sümfooniat — Viies, Kuues ja Seitsmes — on taas varem valmis mõeldud kontseptsiooni põhjal kirjutatud helitööd, nagu oli seda «Klassikaline sümfoonia». Viienda sümfoonia (1944) kohta kirjutas autor: «Ma kavandasin selle inimvaimu ülevuse sümfooniana.» Selles on tõepoolest «borodinliku» eepilise kangelasloo ülevus ja tahtekindlus, laius ja eredus, jooned, mis seovad sümfooniat Prokofjevi monumentaalseimate töödega —

muusikaga «Aleksandr Nevskile» ja «Ivan Groznõile», ooperiga «Sõda ja rahu».

40-ndate aastate lõpus kirjutatud Kuues sümfoonia peab autori mõtte kohaselt assotsieeruma äsjamöödunuga, sõja-aastate järelkajadega. Selle tihendatud, sünge atmosfäär sunnib meenutama ekspressionistlikust keerukusest üleküllastatud Teist sümfooniat. Nendele sümfooniatele täieliku kontrastina, antipoodina näib 1952. aastal loodud sädelev ja noorusliku vaimuga Seitsmes sümfoonia, üks Sergei Sergejevitši viimaseid teoseid. Kõik selles on lihtne, tark ja helge. I osa lüüriline elevus, koolipeo võluv valss II osas, mõtisklus III-s ja finaal, mis on päikesepaisteline, nooruslik ja helisev nagu Arteki plaaž. Pärast Haydnit on kogu selle žanri ajaloo vältel kirjutatud vähe selliseid imeliselt elurõõmsaid sümfooniaid.

Prokofjev armastas lapsi ja kirjutas meeleldi muusikat noortele kuulajatele. Lõbusas «Lobisejas» Agnia Barto värssidele (1939), kaasakiskuvas jutustuses «Petja ja hunt» kartmatust pioneerist (1936), haaravas, isegi kõige väiksematele mõistetavas süidis «Talvine lõke» (1949), kõikjal, kus Prokofjev pöördub laste poole, väljendub armastus järeltuleva põlve, Maa tuleviku vastu.

Suur muusik Prokofjev oli ka suur töömees, kes oma kuuekümne kahest eluaastast viiskümmend pühendas muusika loomisele. Pärast tormilist õitsengut noorusaastatel tabasid teda rasked katsumused võõral pinnal. Naasnud pärast viieteistkümneaastast äraolekut kodumaale, tundis Prokofjev vastupandamatut vajadust mõista, mis oli nende aastate jooksul meie maal sündinud. Tänu oma tarkusele, oskusele tähelepanelikult lugeda eluraamatut mõistis ta kõiki nõukogude ühiskonna ja nõukogude inimese tegevuse külgi haaravate revolutsiooniliste ümberkujunduste suurust. 1937. aastal, Oktoobrirevolutsiooni kahekümnendaks aastapäevaks lõi ta Kantaadi, mille jaoks võttis tekstid «Kommunistliku partei manifestist», «Teesidest Feuerbachi kohta», V. I. Lenini raamatust «Mida teha», Nõukogude Liidu konstitutsioonist. Valmis ebatavaline, tohutu kunstilise ja publitsistliku jõuga helitöö.

1950. aastal aga kõlas pidulik ja range oratoorium «Rahu kaitsel» S. Maršaki tekstile. «Ma tahtsin selles väljendada oma mõtteid rahust ja sõjast, veendumust, et sõda ei tule, et maailma rahvad suudavad kaitsta rahu, päästavad tsivilisatsiooni, lapsed, meie tuleviku,» kirjutas autor.

Prokofjevi kohta võib öelda: suur muusik leidis oma koha ka elu suurte ümberkujundajate seas.

Õigus oli Ilja Ehrenburgil, kui ta kirjutas: «See oli suur inimene, ja järeltulevad põlved ei suuda mõista rasket ning kuulsusrikast aega, mida me veel võime nimetada meie omaks, kui nad ei süvene Sergei Prokofjevi teostesse ega mõtiskle tema ebahariliku saatuse üle.» [1]

[1] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, lk. 296.

DMITRI ŠOSTAKOVITŠ

1906—1975

1926. aasta kevadel esitas Leningradi Filharmooniaorkester Nikolai Malko juhatusel esmakordselt Dmitri Šostakovitši Esimese sümfoonia. Kirjas Kiievi pianistile L. Izarovale kirjutas N. Malko: «Tulin just praegu kontserdilt. Dirigeerisin esmakordselt noore leningradlase Mitja Šostakovitši sümfooniat. Mul on selline tunne, nagu avanuks ma uue lehekülje vene muusika ajaloos.»

Sümfoonia vastuvõttu publiku, orkestri ja ajakirjanduse poolt ei saa nimetada lihtsalt eduks, see oli triumf. Triumfaalne oli ka tema võidukäik läbi maailma kuulsamate sümfooniaorkestrite. Sümfoonia partituuri kohale on kummardunud Otto Klemperer, Arturo Toscanini, Bruno Walter, Hermann Abendroth, Leopold Stokowsky. Neile dirigentidele-mõtlejatele tundus uskumatuna suhe meisterlikkuse taseme ja autori vanuse vahel. Hämmastas täielik vabadus, millega kahekümneaastane helilooja valitses orkestri võimalusi oma ideede kehastamiseks. Ka ideed ise panid hämmastama oma kevadise värskusega.

Šostakovitši sümfoonia oli tõepoolest esimene sümfoonia uuest maailmast, millest oli üle sööstnud oktoobriäike. Rabav oli kontrast elurõõmust, nooruslike jõudude tormilisest õitsengust ning peenest ujedast lüürikast tulvil muusika ja paljude Šostakovitši välismaiste kaasaegsete sünge ekspressionistliku kunsti vahel.

Vahele jätnud tavalise noorukietapi, astus Šostakovitš enesekindlalt küpsusse. Selle enesekindluse andis talle suurepärane kool. Pärit Leningradist, sai ta hariduse Leningradi konservatooriumi seinte vahel pianist L. Nikolajevi ja helilooja M. Steinbergi klassides. Leonid Nikolajev, kes kasvatas üles nõukogude pianistliku koolkonna ühe viljakandvaima haru, oli õppinud heliloomingut Tanejevi juures, kes omakorda oli Tšaikovski õpilane. Maksimilian Steinberg oli Rimski-Korsakovi õpilane ja tema pedagoogiliste printsiipide ning meetodite jätkaja. Oma õpetajalt olid Nikolajev ja Steinberg pärinud viha diletantismi vastu. Nende klassides valitses sügav austus töö vastu, selle vastu, mida Ravel armastas tähistada sõnaga *métier* — amet. Seepärast oligi noore helilooja esimeses suurteoses meisterlikkuse aste nii kõrge.

Sellest ajast on möödunud umbes pool sajandit. Esimesele sümfooniale on lisandunud veel neliteist. On valminud viisteist kvartetti, kaks triod, kaks ooperit, kolm balletti, kaks klaverikontserti, kaks viiuli- ja kaks tšellokontserti, romansitsüklid, klaveriprelüüdide ja -fuugade kogumikud, kantaadid, oratooriumid, muusika paljudele filmidele ja draamalavastustele.

Šostakovitši varane loominguperiood langeb ühte kahekümnendate aastate lõpuga, ajaga, mil käisid tormilised vaidlused nõukogude kunstikultuuri põhiküsimuste üle, mil kristalliseerusid nõukogude kunsti meetodi ja stiili, sotsialistliku realismi alused. Nagu

paljud nõukogude kunstiintelligentsi noore — ja mitte üksnes noore — põlvkonna esindajad, vaimustub Šostakovitš lavastaja V. Meierholdi eksperimentaalsetest töödest, Alban Bergi («Wozzeck») ja Ernst Křeneki («Hüpe üle varju», «Johnny») ooperitest, Fjodor Lopuhhovi balletilavastustest.

Terava grotesksuse ühendamine sügava traagilisusega, mis on tüüpiline paljudele piiritaguse päritoluga ekspressionistliku kunsti nähtustele, köidab samuti noore helilooja tähelepanu. Ühtlasi elab temas kogu aeg austus Bachi, Beethoveni, Tšaikovski, Glinka ja Berliozi vastu. Üksvahe erutab teda eriti Mahleri grandioosne sümfooniline epopöa, sellesse kätketud eetilised probleemid: kunstnik ja ühiskond, kunstnik ja kaasaeg. Kuid ükski möödunud aegade helilooja ei vapusta Šostakovitšit nii nagu Mussorgski.

Päris Šostakovitši loomingutee alguses, otsingute, innustumiste, vaidluste ajastul sünnib tema ooper «Nina» (1928), üks kõige rohkem diskussioone tekitanud noorpõlveteoseid. Selles Gogoli süžeele loodud ooperis ilmnesid läbi Meierholdi «Revidendi» ja muusikalise ekstsentrika tuntavate mõjude selged tunnusjooned, mis lähendavad «Nina» Mussorgski ooperile «Naisevõtt». Šostakovitši loomingulises evolutsioonis etendas «Nina» olulist osa.

30-ndate aastate algust tähistab helilooja biograafias mitmes žanris teoste vool. Siin on balletid «Kuldne ajastu» ja «Polt», muusika Meierholdi lavastatud Majakovski näidendile «Lutikas», muusika Leningradi Töölisnoorte Teatri mitmele lavastusele ja lõpuks Šostakovitši esimene jõuproov kinematograafias — muusika filmidele «Üksi», «Kuldsed mäed» ja «Vastuplaan»; muusika Leningradi *Music-hall*'i etendusele «Tinglikult tapetud». Kõiges selles avaldus loominguline suhtlemine naaberkunstiliikidega: balletiga, draamateatriga, kinoga. Helilooja vajadusest konkretiseerida muusika kujundiliteringi annab tunnistust esimese romansitsükli (jaapani poeetide luulele) ilmumine.

30-ndate aastate esimesel poolel loodud teoste hulgas on keskne koht ooperil «Lady Macbeth Mtsenski maakonnast» («Katerina Izmailova»). Selle süžee põhialuseks on N. Leskovi teos, mille žanriks autor on märkinud «otšerk» (olukirjeldus), otsekui rõhutades sellega sündmuste tõsielulisust, usaldatavust, tegelaste portreelisust. «Lady Macbethi» muusika on traagiline jutustus omavoli ja õigusetuse kohutavast ajastust, mil inimeses lämmatati kõik inimlik, tema väärikus, mõtted, püüdlused, tunded; mil paljastusid ja juhtisid tegusid ürginstinktid, ning elu ise kulges ahelaisse neidituna mööda Venemaa lõputuid postiteid. Ühel neist teedest nägigi Šostakovitš oma kangelannat— endist kaupmehenaist, sunnitöövangi, kes maksis täit hinda oma kuritegeliku õnne eest. Nägi teda ja jutustas oma ooperis erutusega tema saatusest.

Viha vana maailma vastu, vägivalla, vale ja ebainimlikkuse maailma vastu väljendub paljudes Šostakovitši eri žanreis loodud teostes. See on tugevaimaks antiteesiks positiivsetele tegelaskujudele, ideedele, mis määravad Šostakovitši kunstnikukreedo. Usk

Inimese vääramatusse jõusse, tema hingerikkuste imetlemine, kaasatundmine tema kannatustele, kirglik iha osaleda võitluses tema helgete ideaalide eest — taolised on selle kreedo tähtsaimad jooned. See väljendub eriti täielikult neis teostes, mis moodustavad loomingu sõlmpunktid. Nende seas on üheks tähtsamaks 1936. aastal valminud Viies sümfoonia, millega algas uus järk helilooja loominguteel, uus peatükk nõukogude kultuuri ajaloos. Selles sümfoonias, mida võiks nimetada optimistlikuks tragöödiaks, jõuab autor oma kaasaeglase isiksuse kujunemise sügava filosoofilise probleemi juurde.

Šostakovitši muusika järgi otsustades oli sümfooniažanr talle alati tribüüniks, millelt tuleb pidada üksnes kõige tähtsamaid, kõige tulisemaid kõnesid kõrgeimate eetiliste eesmärkide saavutamiseks. Sümfooniline tribüün pole ilukõne tarvis. See on tugipunkt filosoofilisele mõttele, mis võitleb humanismi ideaalide eest, paljastab kurjust ja alatust, nagu kinnitades Goethe kuulsat juhtlauset:

vaid see on väärt nii vabadust kui elu,
kes pidevalt neid kätte võitma peab...

(Tõlkinud A. Sang)

On iseloomulik, et ükski Šostakovitši sümfooniatest ei eemaldu kaasajast. Esimesest sümfooniast oli juttu eespool. Teine on sümfooniline pühendus Oktoobrile, Kolmas «Esimese Mai» sümfoonia. Neis kasutab helilooja A. Bezõmenski ja S. Kirsanovi poeesiat, et kirkamalt avada neis leegitsevat revolutsiooni rõõmu ja pidulikkust.

Kuid juba Neljandas sümfoonias, mis on kirjutatud 1936. aastal, tungib rõõmsa elutunnetuse, headuse ja sõbralikkuse maailma mingi võõras, õel jõud. Ta sammub jõhkralt mööda kevadhaljast maapinda, rüvetab küünilise irvega puhtust ja siirust, tigetseb, ähvardab, ennustab hukku. Ta on sisemiselt lähedane süngetele teemadele, mis ähvardavad inimõnne Tšaikovski kolme viimase sümfoonia partituurilehekülgedel.

See ähvardav jõud tuletab end meelde nii Šostakovitši Viiendas sümfoonias kui ka Kuuenda sümfoonia II osas. Kuid alles Seitsmendas, Leningradi sümfoonias tõuseb ta kogu oma suuruses. Ootamatult tungib filosoofiliste mõtiskluste, puhaste unistuste, sportliku südikuse, levitanlikult poeetiliste maastikkude maailma julm ja kohutav jõud. Ta tuli selleks, et pühkida minema see puhas maailm ja tuua asemele pimedus, veri ja surm. Hiilivalt kostab kaugusest vaevukuuldav väikese trummi krabin ja selle eksaktse rütmi taustal astub sisse jäik, nurgeline teema. Nüri mehaanilisusega kordub ta üksteist korda ja kogub jõudu, ümbritsedes end kähedate, möirgavate, kuidagi pulstunud kõladega. Ja juba astub mööda maad kogu oma kohutavas alastuses inimkiskja.

Sissetungi teemale vastukaaluks sünnib ja tugevneb muusikas mehisuse teema. Fagoti monoloog on tulvil kaotuse kibedust, sundides meenutama Nekrassovi ridu: «Tea, ema pisarad on need! Ei

emal lapsed meelest haju, kes vaenuväljal otsa said.»[1] Kuid kui valusad oleksidki kaotused, elu teatab enesest igal hetkel. See idee läbib *Scherzo*'t — II osa. Ja siit, läbi mõtiskluste (III osa), kulgeb tee võidukalt kõlava finaalini.

Oma legendaarset Leningradi sümfooniat kirjutas helilooja majas, mida vahetpidamata raputasid plahvatused. Šostakovitš ise kõneles sellest: «Valu ja uhkusega vaatasin ma armastatud linnale. Tema aga seisis, tulekahjudest kõrvetatud, võitlustes karastatud, tunda saanud võitleja sügavaid kannatusi, ja oli veel kaunim oma karmis ülevuses. Kuidas võis mitte armastada seda linna, mille oli rajanud Peeter ja rahvale võitnud Lenin, kuidas mitte jutustada kogu maailmale tema kuulsusest, tema kaitsjate mehisusest... Minu relvaks oli muusika.»[2]

Kirglikult vihates kurjust ja vägivalda, süüdistab helilooja-kodanik vaenlast, kes külvab rahvaid viletsuse sügavikku kiskuvaid sõdu. See ongi põhjuseks, miks sõjateema valitseb kaua helilooja mõtteid. Ta kõlab mõõtmetelt ja traagiliste konfliktide sügavuselt hiiglaslikus Kaheksandas sümfoonias, mis on loodud 1943. aastal, Kümnendas ja Kolmeteistkümnendas sümfoonias, I. Sollertinski mälestuseks kirjutatud Klaveritrios. See teema tungib ka Kaheksandasse kvartetti, filmidé «Berliini langemine», «Kohtumine Elbel» ja «Noor Kaardivägi» muusikasse. Võidu esimesele aastapäevale pühendatud artiklis kirjutas Šostakovitš: «Võit ei kohusta mitte vähem kui sõda, mida peeti võidu nimel. Fašismi purustamine on ainult üks etapp inimese pidurdamatus edasiliikumises, nõukogude rahva progressiivse missiooni teostamisel.»[3]

Üheksas sümfoonia oli Šostakovitši esimene sõjajärgne teos. See kanti esmakordselt ette 1945. aasta sügisel. Teatud mõttes ei õigustanud sümfoonia ootusi. Selles pole monumentaalset pidulikkust, mis võinuks muusikas kehastada sõja võidukat lõppu. Kuid selles on midagi muud: vahetu rõõm, nali, naer, otsekui oleks õlgadelt langenud suur raskus ja esmakordselt paljude aastate takka võib ilma pimenduskateteta süüdata valguse ning kõik majade aknad hakkavad rõõmsalt särama. Ja üksnes eelviimases osas ilmuks nagu karm meenutus üleelatust. Kuid pimedus ei valitse kaua — muusika naaseb uuesti valguse ja rõõmu maailma.

Kaheksa aastat eraldavad Kümnendat sümfooniat Üheksandast. Selline vaheaeg Šostakovitši sümfoonilises kroonikas oli enneolematu. Ja jälle on meie ees teos täis traagilisi kokkupõrkeid, sügavaid maailmavaatelisi probleeme, haarav pateetiline jutustus suurte vapustuste ajastust, inimkonna suurte lootuste ajastust.

Eriline koht Šostakovitši sümfooniate nimestikus on Üheteistkümnendal ja Kaheteistkümnendal.

Enne kui alustada 1957. aastal kirjutatud Üheteistkümnenda

[1] Tõlkinud A. Sang.
[2] С. Хентова, Страницы творческой жизни. — «Вечерний Ленинград», 23. juuni 1966. a.
[3] Торжество разума и прогресса. «Советское искусство», 9. mai 1946. a.

sümfoonia vaatlemist, tuleb meenutada Kümmet poeemi segakoorile (1951) XIX sajandi ja XX sajandi alguse revolutsiooniliste poeetide sõnadele. Poeetide-revolutsionääride L. Radini, A. Gmõrjovi, A. Kotzi, V. Tan-Bogorazi värsid innustasid Šostakovitšit looma muusikat, mille iga takt on küll tema loodud, kuid samal ajal suguluses lauludega, mida lauldi revolutsioonilises põrandaaluses, üliõpilaste koosolekuil, mis kõlasid Butõrka kasemattides, Šussenskojes, Longjumeau's, Capril, lauludega, mis kuulusid ka helilooja vanematekodus perekonnatraditsioonide hulka. Helilooja vanaisa Boleslav Boleslavovitš Šostakovitš oli välja saadetud osavõtu eest 1863. aasta ülestõusust Poolas. Tema poeg Dmitri Boleslavovitš, helilooja isa, oli üliõpilasaastail ja pärast Peterburi ülikooli lõpetamist tihedalt seotud Lukaševitšite perekonnaga. Üks selle liikmeid valmistas koos Aleksandr Iljitš Uljanoviga ette atentaati Aleksander III-le. 18 aastat veetis Lukaševitš Schlüsselburgi kindluses.

Üks Šostakovitši elu tugevamaid muljeid on seotud 3. aprilliga 1917. aastal. See oli päev, mil V. I. Lenin saabus Petrogradi. Helilooja jutustab sellest nii: «Ma olin tunnistajaks Oktoobrirevolutsiooni sündmustele, olin nende seas, kes kuulasid Vladimir Iljitši Soome vaksali esisel väljakul tema Petrogradi saabumise päeval. Ja kuigi ma olin tollal väga noor, jäädvustus see mu mällu igaveseks.»[1]

Revolutsiooniteema oli heliloojal lihas ja veres juba lapseeast saadik ja mehistus temas koos teadvuse kasvuga. Sellest sai üks teadvuse põhialuseid. Kristalliseerus see teema Üheteistkümnendas sümfoonias (1957), mis kannab nimetust «1905. aasta». Sümfoonia igal osal on oma pealkiri. Nende põhjal saame selgelt ette kujutada teose ideed ja dramaturgiat: «Lossiväljak», «9. jaanuar», «Igavene mälestus», «Häirekell». Sümfooniat läbivad revolutsiooniliste laulude «Kuula», «Vahialune», «Te ohvrina langend», «Määratsege, türannid» ja «Varšavjanka» intonatsioonid. Need annavad sisutihedale muusikalisele jutustusele erilise erutatuse ja ajaloodokumendi tõepärasuse.

Vladimir Iljitš Lenini mälestusele pühendatud Kaheteistkümnes sümfoonia (1961), eepiliselt võimas helitöö, jätkab instrumentaalset jutustust revolutsioonist. Nagu Üheteistkümnendas sümfoonias, annavad ka siin osade programmpealkirjad täiesti selge ettekujutuse sisust: «Revolutsiooniline Petrograd», «Razliv», «Aurora» ja «Inimkonna koit».

Šostakovitši Kolmeteistkümnes sümfoonia (1962) on žanrilt lähedane oratooriumile. Ta on kirjutatud ebatavalisele koosseisule: sümfooniaorkestrile, basside koorile ja bassisolistile. Sümfoonia viie osa tekstiliseks aluseks on J. Jevtušenko luuletused: «Babi Jar», «Huumor», «Poes», «Hirmud» ja «Karjäär». Sümfoonia idee on kurjuse hukkamõist tõe eest, inimese eest peetava võitluse nimel.

[1] С. Хентова, Страницы творческой жизни. «Вечерний Ленинград», 20. juuni 1966. a.

Ka selles sümfoonias avaldub Šostakovitšile omane aktiivne, ründav humanism.

Pärast seitsmeaastast vaheaega, 1969. aastal, on loodud Neljateistkümnes sümfoonia. Teos on kirjutatud kammerorkestrile: keelpillidele, väikesearvulisele löökpillirühmale ja kahele häälele — sopranile ning bassile. Sümfoonias kõlavad García Lorca, Guillaume Apollinaire'i, M. Rilke ja Wilhelm Küchelbeckeri luuleread. Benjamin Brittenile pühendatud sümfoonia on kirjutatud autori sõnade kohaselt M. Mussorgski «Surma laulude ja tantsude» mõju all. Neljateistkümnendale sümfooniale pühendatud suurepärases artiklis «Sügavuste sügavusest» kirjutas Marietta Šaginjan: «... Šostakovitši Neljateistkümnes sümfoonia, tema loomingu kulminatsioon. Neljateistkümnes sümfoonia — ma tahaksin seda nimetada uue ajastu esimeseks «Inimeste passiooniks» — kõneleb veenvalt, kuivõrd vajalikud on meie ajale niihästi kõlbeliste vastuolude süvendatud tõlgitsus kui ka inimkonna hingeliste kannatuste («passiooni») tragöödiapärane lahtimõtestamine.» [1]

Täiesti eriline koht on Viieteistkümnendal sümfoonial, mis on loodud ja esmakordselt ette kantud 1972. aastal. Selles leiame erakordselt laia kujundite ringi, mis ulatub esimese osa «leludemaailmast» Rossini «Wilhelm Telli» avamängutsitaadis väljenduvate lapsepõlvemälestustega kuni saatuseteemani Wagneri «Valküüridest», mis on sisse toodud sümfoonia finaali. Kolmandas osas kõlab «Pähklipureja» maailma meenutav kurjaendeline fantastika, selle kõrval aga elu hurm ja ilu.

Sümfoonia tervikuna on pühendatud lüürilis-filosoofilistele mõtisklustele elu üle.

Šostakovitši viisteist sümfooniat on meie ajastu kroonika-epopöa viisteist peatükki.

Šostakovitš astus nende ridadesse, kes maailma aktiivselt ja vahetult ümber kujundavad. Tema relvaks olid filosoofiaks muutunud muusika ja muusikaks saanud filosoofia.

Šostakovitši loomingulised püüdlused haaravad kõiki muusikažanreid massilaulust «Vastuplaanis» kuni monumentaalse oratooriumini «Laul metsadest», ooperiteni, sümfooniateni, instrumentaalkontsertideni. Oluline osa tema loomingust on pühendatud kammermuusikale, milles erilisel kohal asub üks oopusi — «24 prelüüdi ja fuugat» klaverile. Pärast Johann Sebastian Bachi julges vaevu keegi katsetada sellist tüüpi ja sellise ulatusega polüfoonilise tsükli loomisega. Ja küsimus pole siin vastavate tehniliste oskuste, erilise meisterlikkuse olemasolus või puudumises. Šostakovitši «24 prelüüdi ja fuugat» pole üksnes XX sajandi polüfoonilise tarkuse kokkuvõte, nad on ka komplitseerituimate nähtuste sügavusse tungiva mõttetöö jõu ja pinge näitajad. Seda tüüpi mõtlemine on suguluses Kurtšatovi, Landau ja Fermi võimsa intellektuaalsusega. Seetõttu ei hämmasta Šostakovitši prelüüdid ja fuugad mitte ainult

[1] «Литературная газета», 25. märts 1970. a.

kõrge akadeemilisusega bachiliku mitmehäälsuse saladuste avamisel, vaid eelkõige mõtlemise filosoofilisusega, mis tungib tõepoolest oma kaasaja — suurte ümberkujunduste epohhi liikumapanevate jõudude, vastuolude «sügavuste sügavusteni».

Kõrvuti sümfooniatega on Šostakovitši loominguloos oluline koht tema viieteistkümnel kvartetil. Selles esitajate arvu poolest tagasihoidlikus ansamblis kasutab helilooja oma sümfooniatele lähedast temaatikat. Mõned kvartetid ilmuvad peaaegu üheaegselt sümfooniatega, olles nende omalaadseteks «sputnikuteks».

Sümfooniates pöördub helilooja miljonite poole, jätkates selles mõttes Beethoveni sümfonismi traditsioone, kvartetid seevastu on adresseeritud kitsamale, kammerlikule kuulajaskonnale. Sellega jagab ta kõike, mis teda erutab, rõõmustab, rõhub, kõike, millest unistab.

Ühelgi kvartettidest pole spetsiaalset nimetust, mis aitaks mõista tema sisu. Pole midagi peale järjekorranumbri. Ja ometigi on nende mõte arusaadav igaühele, kes armastab ja oskab kuulata kammermuusikat. Esimene kvartett on Viienda sümfoonia eakaaslane. Selle elurõõmsas, neoklassitsismile lähedases laadis — I osa mõtliku sarabandiga, haydnlikult sädeleva finaaliga, lendleva valsi ja vioola südamliku, pikaldase ja kirka vene viisiga — on tunda tervenemist neist raskeist mõtteist, mis vaevasid Viienda sümfoonia kangelast.

Meil on meeles, kui tähtis oli sõja-aastail lüürika luuletustes, lauludes, kirjades, kuidas mitmekordistas hingejõudu vähestegi südamlike fraaside lüüriline soojus. Neist on läbi imbunud 1944. aastal kirjutatud Teise kvarteti valss ja romanss.

Kui vähe sarnanevad üksteisega Kolmanda kvarteti kujundid! Siin on nii nooruse muretus, piinavad nägemused «kurjusjõududest», vastulöögi tahtepingutus kui ka lüürika ja filosoofiline mõtisklus. Viies kvartett (1952), mis valmistas ette Kümnendat sümfooniat, veel enam aga Kaheksas kvartett (1960) on tulvil traagilisi nägemusi — mälestusi sõja-aastatest. Nende kvartettide muusikas, nagu ka Seitsmendas ja Kümnendas sümfoonias, on teravalt vastandatud valguse ja pimeduse jõud. Kaheksanda kvarteti tiitellehele on märgitud: «Fašismi ja sõja ohvrite mälestuseks». See kvartett valmis kolme päeva jooksul Dresdenis, kuhu Šostakovitš oli sõitnud, et komponeerida muusikat filmile «Viis päeva, viis ööd».

Kõrvuti kvartettidega, milles peegeldub «suur maailm» oma lahkhelidega, sündmustega, kokkupõrgetega, on Šostakovitšil kvartette, mis kõlavad nagu päevikuleheküljed. Esimeses kvartetis on nad elurõõmsad; Neljandas kõnelevad enesessesüüvimisest, sisekaemusest, puhkusest; Kuuendas avanevad pildid loodusega ühtesulamisest, sügavast rahunemisest; lähedaste inimeste mälestusele pühendatud Seitsmendas ja Üheteistkümnendas kvartetis saavutab muusika peaaegu inimkõne ilmekuse, eriti traagilistes kulminatsioonides.

Šostakovitši kvartetiloominq kujutab endast üht selle žanri arengu kõrgpunkte Beethoveni-järgsel perioodil. Samuti kui sümfooniates, valitseb siin kõrgete ideede, mõtiskluste, filosoofiliste üldistuste maailm. Kuid erinevalt sümfooniaist on kvartettides see usalduslikkuseintonatsioon, mis hetkeliselt äratab auditooriumi emotsionaalse vastukaja. Selles Šostakovitši kvartettide omaduses avaldub nende sugulus Tšaikovski kvartettidega.

Kõrvuti kvartettidega on kammermuusikažanris üks tähtsamaid kohti 1940. aastal kirjutatud Klaverikvintetil. Selles teoses ühinevad sügav intellektuaalsus, mis eriti väljendub Prelüüdis ja Fuugas, ning peen emotsionaalsus, mis kohati sunnib meenutama Levitani maastikke.

Vokaalkammermuusikat kirjutab helilooja sõjajärgsetel aastatel üha sagedamini. Sünnivad Kuus romanssi W. Raleigh', R. Burnsi ja W. Shakespeare'i sõnadele; vokaaltsükkel «Juudi rahvaluulest»; Kaks romanssi M. Lermontovi värssidele; Neli monoloogi A. Puškini luulele, laulud ja romansid M. Svetlovi ja J. Dolmatovski tekstidele, tsükkel «Hispaania laulud», Viis satiiri Saša Tšornõi sõnadele, Viis humoreski sõnadele ajakirjast «Krokodill». Üks viimaseid suurteoseid sellest žanrist on romansitsükkel häälele, klaverile, viiulile ja tšellole; tema aluseks on Bloki seitse luuletust: «Ophelia laul», «Humajun, ennustajalind», «Me olime koos, ma mäletan», «Linn magab, pimedusse mähit'», «Kui meeletuna akna taga», «Süttivad salajased märgid» ja «Öösel, kui ärevus uinub».

Pärast Bloki-tsüklit, 1974. aastal, on kirjutatud Süit kontraaldile ja klaverile Marina Tsvetajeva luulele: «Minu värsid», «Millest selline õrnus», «Hamleti dialoog süümega», «Poeet ja tsaar», «Ei, põras trumm» ja «Anna Ahmatovale». See vokaalsüit jätkab filosoofilise lüürika suunda, mis oli nii selgelt väljendunud romanssides Puškini, Shakespeare'i, Dolmatovski ja Bloki luulele.

Luuleklassikute ja nõukogude poeetide tekstidele loodud vokaalmuusika selline küllus annab tunnistust helilooja laialdastest kirjanduslikkudest huvidest. Šostakovitši vokaalteostes hämmastab kõrvuti stiili ja poeedi käekirja peene tunnetamisega ka oskus taasluua muusika rahvuslikku eripära. See ilmneb eriti selgelt «Hispaania lauludes», tsüklis «Juudi rahvaluulest» ja inglise poeetide sõnadele loodud romanssides. Tšaikovskist ja Tanejevist lähtuvad vene romansilüürika traditsioonid kõlavad «Viies romansis» — «viies päevas» J. Dolmatovski värssidele: «Kohtumise päev», «Pihtimuste päev», «Solvangute päev», «Rõõmu päev» ja «Mälestuste päev».

Erilisel kohal on «Satiirid» Saša Tšornõi sõnadele ja «Humoreskid» «Krokodillist». Neis peegeldub Šostakovitši armastus Mussorgski vastu. See sai alguse noorusaastail ja ilmnes algul tema tsüklis «Krõlovi valmid», seejärel ooperis «Nina», siis «Katerina Izmailovas» (eriti ooperi IV vaatuses). Kolmel korral pöördub Šostakovitš vahetult Mussorgski poole. Ta teeb uue orkestratsiooni

ning redaktsiooni «Boriss Godunovile» ja «Hovanštšinale» ning orkestreerib esmakordselt «Surma laulud ja tantsud». Austus Mussorgski vastu avaldub taas poeemis solistile, koorile ja orkestrile — «Stepan Razini hukkamine» J. Jevtušenko tekstile.

Kuivõrd tugev ja sügav peab olema kiindumus Mussorgskisse, kui sellise ereda individuaalsusega helilooja nagu Šostakovitš, keda võib paari-kolme fraasi põhjal eksimatult ära tunda, nii alistuvalt, sellise armastusega, kuid hoopiski mitte jäljendades — võtab üle ja tõlgendab omalaadselt suure muusiku-realisti kirjaviisi!

Kunagi kirjutas Robert Schumann, vaimustatuna äsja Euroopa muusikataevasse tõusnud Chopini geeniusest: «Kui Mozart olnuks elus, kirjutanuks ta Chopini kontserdi.» Schumanni ümber fraseerides võib öelda: olnuks elus Mussorgski, kirjutanuks ta Šostakovitši «Stepan Razini hukkamise».

Dmitri Šostakovitš on väljapaistev teatrimuusika meister. Talle on lähedased mitmesugused žanrid: ooper, ballett, muusikaline komöödia, estraadietendused (*Music-hall*), draamateater. Neile lisandub filmimuusika. Nimetagem vaid mõned tööd rohkem kui kolmekümnest filmist: «Kuldsed mäed», «Vastuplaan», «Triloogia Maksimist», «Noor Kaardivägi», «Kohtumine Elbel», «Berliini langemine», «Kiin», «Viis päeva, viis ööd», «Hamlet», «Kuningas Lear». Draamalavastustest, millele Šostakovitš kirjutas muusika, olgu mainitud: V. Majakovski «Lutikas», A. Bezõmenski «Lask», W. Shakespeare'i «Hamlet» ja «Kuningas Lear», A. Afinogenovi «Saluut, Hispaania!» ning H. Balzaci «Inimlik komöödia».

Kui erinevad oleksidki žanrilt ja ulatuselt Šostakovitši tööd kinos ja teatris, ühendab neid ometigi üks ühisjoon — muusika loob omaenda, otsekui «sümfoonilise rea» ideede ja karakterite kehastamisel. See muusika avaldab mõju filmi või lavastuse atmosfäärile, olemata vaid illustratsiooniks laval või ekraanil toimuvale.

Ballettide saatus ei kujunenud õnnelikuks. Süü langeb siin täielikult stsenaariumi dramaturgia mittetäisväärtuslikkusele, mis tõi kaasa ka ballettmeistrite töö läbikukkumise. Ükski kolmest balletist — «Polt», «Kuldne aeg» ja «Helge oja» — ei jäänud lavale püsima pärast kolmekümnendail aastail tehtud lavastusi. Kuid eredalt kujundlik, huumorikküllane, hiilgava orkestrikõlaga muusika säilis süitide kujul ja sellel on silmapaistev koht sümfooniakontsertide kavades. Suure eduga läheb paljude nõukogude muusikateatrite lavadel ballett «Preili ja huligaan» D. Šostakovitši muusika ja A. Belinski libretoga, mille aluseks on V. Majakovski filmistsenaarium.

Dmitri Šostakovitš andis suure panuse instrumentaalkontserdi žanrisse. Esimeseks kirjutas ta Klaverikontserdi *c*-moll soleeriva trompetiga (1933). Oma nooruslikkusega, vallatusega, võluva nurgelisusega meenutab kontsert Esimest sümfooniat. Neliteist aastat hiljem ilmub mõttesügav, suurejoonelise haarde ja virtuoosse säraga Viiulikontsert; seejärel 1957. aastal Teine klaverikontsert, mis on pühendatud poeg Maksimile ja mõeldud lastele esitamiseks.

Šostakovitši sulest ilmunud kontserdiliteratuuri nimekirja lõpetavad tšellokontserdid (1959, 1967) ja Teine viiulikontsert (1967). Need kontserdid pole hoopiski mõeldud «tehnilisest särast joobumiseks». Mõttesügavuse ja pingelise dramaturgia poolest on nende koht sümfooniate kõrval.

Selles kirjutises esitatud teoste loetelu sisaldab üksnes tüüpilisemad teosed põhilistes žanrites. Välja on jäetud kümned nimetused loomingu eri lõikudest.

...Juba palju aastaid valitseb Dmitri Šostakovitš kaasaegse inimkonna muusikalisi mõtteid. Iga tema uus teos köidab kogu maailma tähelepanu ja mõjutab meie ajastu muusikakultuuri. Helilooja on Lenini preemia laureaat, paljude akadeemiate liige, Oxfordi ülikooli doktor, Prantsuse kunsti ordeni kavaler, Rahvusvahelise rahupreemia laureaat, sotsialistliku töö kangelane. Neli korda on teda autasustatud Lenini ordeniga, viis korda on talle antud Riiklik preemia. Palju aastaid on ta Moskva ja Leningradi konservatooriumide professor. Dmitri Šostakovitšit on korduvalt valitud NSVL ja VNFSV Ülemnõukogu saadikuks.

Tema tee maailmakuulsusele on ühe meie sajandi suurima muusiku tee. Ta püstitas julgelt maailma muusikakultuurile uued tähised. Tema tee maailmakuulsusele on inimese tee, kelle jaoks elada — tähendab olla iga päev oma aja sündmuste kõige tihedamas keerises, süveneda toimuva mõttesse, asuda õiglasel positsioonil vaidlustes, arvamuste kokkupõrgetes ja võitluses ning kogu oma hiiglasliku ande jõuga reageerida kõigele sellele, mida väljendab suur sõna — Elu.

SISUKORD

Meie sajandi muusika 5
Gustav Mahler 17
Richard Strauss 28
Paul Hindemith 36
Hanns Eisler 43
Carl Orff 48
Claude Debussy 52
Maurice Ravel 60
«Kuuik» 68
Jean Sibelius 75
Béla Bartók 83
George Enescu 91
Leoš Janáček 98
George Gershwin 106
Benjamin Britten 115
Karol Szymanowski 123
Aleksandr Skrjabin 130
Sergei Rahmaninov 139
Igor Stravinski 148
Sergei Prokofjev 160
Dmitri Šostakovitš 171

Л[еонид] Энтелис. СИЛУЭТЫ КОМПОЗИТОРОВ 20 ВЕКА.

На эстонском языке.
Переводчик: М. Топман.
Обложка: Т. Ару.
Таллин, изд-во «Ээсти раамат».

Toimetaja L. Kukk
Kunstiline toimetaja E. Järv
Tehniline toimetaja H. Puusepp
Korrektor A. Langsepp

Laduda antud 18. XI 1975. Trükkida antud 11. III 1976. Trükipaber nr. 2, 60×90/16. Kohila Paberivabrik. Trükipoognaid 11,5+0,5 (kleeb.). Arvestuspoognaid 13,36. Trükiarv 8000. «Eesti Raamat», 200090 Tallinn, Pärnu mnt. 10. Tellimuse nr. 6089. Tartu, Ülikooli 17/19 I.

Hind 79 kop.